اردو تنقید

(منتخب مقالات)

مرتّبہ

حامدی کاشمیری

ساہتیہ اکادمی

اردو تنقید

(منتخب مقالات)

سرورق کے آخری صفحہ پر سنگ تراشی کے جس نمونے کی تصویر دی گئی ہے، اس میں تین جیوتشی بھگوان بدھ کی ماتا مہارانی مایا کے خواب کی تعبیر بیان کر رہے ہیں، اور ان کے نیچے ایک کاتب جیوتشیان کی تعبیر قلمبند کر رہا ہے۔ یہ شاید ہندستان میں لکھنے کے فن کی قدیم ترین تصویری مثال ہے۔

(ناگ ارجن کونڈ، دوسری صدی عیسوی)
(بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دہلی)

اردو تنقید

(منتخب مقالات)

مرتبہ

حامدی کاشمیری

ساہتیہ اکادمی

Urdu Tanqid (Muntakhab Maqalaat) : An anthology of critical writings in Urdu compiled by H.U. Hamidi Kashmiri. Sahitya Akademi, New Delhi (1997), Rs.150.

© ساہتیہ اکادمی

پہلا ایڈیشن : ۱۹۹۷ء

ساہتیہ اکادمی

ہیڈ آفس

رویندر بھون۔ ۳۵ فیروز شاہ روڈ، نئی دہلی ۱۱۰۰۰۱

سیلز آفس

سواتی، مندر مارگ۔ نئی دہلی ۱۱۰۰۰۱

علاقائی دفاتر

جیون تارا بھون۔ چوتھی منزل، ۲۳ اے/ ۴۴ ایکس، ڈائمنڈ ہاربر روڈ، کلکتہ ۷۰۰۰۵۳

۱۷۲، ممبئی مراٹھی گرنتھ سنگرہالے، دادر ممبئی ۴۰۰۰۱۴

گنا بلڈنگ، دوسری منزل۔ ۳۰۴۔ ۳۰۵، انا سلائی، تینام پیٹ۔ مدراس ۶۰۰۰۱۸

اے۔ ڈی۔ اے رنگ مندر ۱۰۹ جے۔ سی۔ روڈ۔ بنگلور ۵۶۰۰۰۲

قیمت: ڈیڑھ سو روپے

ISBN 81-260-0245-X

طباعت سپر پرنٹرز، دہلی۔ ۱۱۰۰۵۱

انتساب

اردو نقّادوں کے نام

حامدی کاشمیری

ترتیب

مقدمہ ۹

۱۔ شاعری کے لیے شرطیں — الطاف حسین حالی ۳۱

۲۔ فنِ بلاغت — شبلی نعمانی ۴۱

۳۔ اصولِ نقد — نیاز فتح پوری ۵۲

۴۔ شعر اور شاعری — فراق گورکھپوری ۶۱

۵۔ تنقید کیا ہے — سیّد عبد اللہ ۷۰

۶۔ ادبی تنقید — کلیم الدین احمد ۸۱

۷۔ تنقید کیا ہے — آلِ احمد سرور ۹۰

۸۔ اصولِ تنقید — احتشام حسین ۱۰۸

۹۔ ذوقِ جمال — علی سردار جعفری ۱۲۸

۱۰۔ تنقید کا فریضہ — حسن عسکری ۱۵۰

۱۱۔ مطالعۂ شعر، صوتیاتی نقطۂ نظر سے — مسعود حسین خاں ۱۶۴

۱۲۔ ادبی تنقید اور تحلیلِ نفسی — شبیہ الحسن ۱۷۸

۱۳۔ نظریاتی تنقید — محمد حسن ۱۹۵

۱۴۔ معنی کس چٹان پر بیٹھا ہے — وارث علوی ۲۱۵

ساہتیہ اکادمی

۱۵.	ادبی تنقید اور اسلوبیات	گوپی چند نارنگ	۲۳۸
۱۶.	ساختیات اور ادب	گوپی چند نارنگ	۲۵۴
۱۷.	مارکسی تنقید	قمر رئیس	۲۸۲
۱۸.	انکشافی تنقید	حامدی کاشمیری	۲۹۷
۱۹.	تخلیق و تنقید	وحید اختر	۳۱۳
۲۰.	حالی اور اردو تنقید	شارب ردولوی	۳۲۲
۲۱.	نئی شاعری اور جدیدیت	فضیل جعفری	۳۳۸
۲۲.	صاحبِ ذوق قاری اور شعر کی پرکھ	شمس الرحمٰن فاروقی	۳۶۴

مقدّمہ

اردو تنقید کا اوّلین صحیفہ یعنی الطاف حسین حالؔی کا "مقدمۂ شعر و شاعری (بطور مقدمہ دیوانِ حالی) ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا، اور آج پورے سو سال گزرنے پر اردو تنقید حالی کی قائم کردہ روایت سے استفادہ کرتے ہوئے، اور وقت کی تبدیلیوں کے نتیجے میں تبدیلی، توسیع اور ترقی کے کئی مدارج طے کرکے ایک خود مکتفی، مستقل اور جامع شعبۂ ادب کا درجہ حاصل کر چکی ہے۔ "مقدمۂ شعر و شاعری" سے قبل اردو میں تنقید کی کوئی ٹھوس روایت موجود نہ تھی، تاہم کئی صدیوں پر محیط گراں قدر شعری سرمایہ موجود تھا، ولی، میر، میر درد، غالب، آتش، انیس، میر حسن اور نظیر اکبرآبادی جیسے سربرآوردہ شعرا بے مثل تخلیقی قوتوں کا مظاہرہ کر چکے تھے، جہاں تک تنقید کا تعلق ہے، اس دور میں تنقید کے بجائے تذکرہ نگاری کا چلن عام تھا، اردو میں تذکرہ نویسی کی ابتدا فارسی تذکروں کے تتبع میں ہوئی، چنانچہ اردو کے کئی قدیم تذکرے فارسی ہی میں لکھے گئے ہیں، ان تذکروں میں میر تقی میر کا "نکات الشعرا" میر حسن کا "تذکرۂ شعرائے اردو" مصحفی کا "تذکرۂ ہندی" قائم کا "مخزنِ نکات" گردیزی کا "تذکرۂ ریختہ گویاں" لچھمی نرائن شفیق کا "چمنستانِ شعرا" شیفتہ کا "گلشن بے خار" کریم الدین کا "طبقات الشعرا" اور لالہ سری رام کا "خمخانۂ جاوید" خصوصاً قابلِ ذکر ہیں، محمد حسین آزاد کا "تذکرۂ آبِ حیات" قدیم تذکروں کی روایت سے مطابقت رکھتے ہوئے بھی ان سے مختلف ہے یہ تذکرہ ہوتے ہوئے بھی پہلی ادبی تاریخ ہے، اس میں اردو شاعری کی ابتدا اور ارتقا کی وضاحت کے لیے تاریخی ادوار مقرر کیے گئے ہیں، اور شعرا کے بارے میں تفصیلی اور توضیحی تبصرے

کیے گئے ہیں، آزاد نے شعرا پر تنقیدی نظر بھی ڈالی ہے، اور ایسا کرتے ہوئے مروجہ مشرقی نظریۂ نقد کو سامنے رکھا ہے، مثلاً وہ مشرقی تصور کے مطابق شعر کو الہامی درجہ دیتے ہیں، اور اسے "روح القدس کا پرتو" قرار دیتے ہیں، انھوں نے شعر کی سماجی حیثیت پر بھی نظر رکھی ہے، اور اسے سماجی تبدیلیوں کا آئینہ دار قرار دیا ہے۔

تذکروں میں شعرا کے مختصر حالاتِ زندگی اور ان کے کلام پر مختصر تبصرہ درج ہوتا تھا، مزید ان کے کلام کا انتخاب بھی شامل کیا جاتا تھا، علاوہ ازیں، تذکروں میں شاعر کی شخصیت، ماحول اور ادبی تحریکوں کا ذکر بھی اجمالاً کیا جاتا تھا، تاہم تذکراتی تنقید، موجودہ دور کے مدلل تنقیدی نظریات کے تناظر میں تنقیدی اہمیت سے زیادہ تاریخی اہمیت رکھتی ہے۔

عہدِ ماضی میں تنقید کے فقدان کے چند در چند اسباب ہیں، ان میں بعض اسباب بدیہی ہیں، ایک یہ کہ اس زمانے میں تخلیقی سرگرمیوں میں دلچسپی رکھنے والے لوگ بمقتضائے ماحول شعر و شاعری کی جانب ہی رجوع کرتے تھے، بادشاہوں اور جاگیرداروں کے درباروں میں شعرا کی قدر افزائی ہوتی تھی، اس لیے شعرا شعرگوئی کی جانب کشش محسوس کرتے تھے، دوسرے، شاعری میں صنفِ غزل ایران سے درآمد ہوئی تھی اور اردو میں یہ بیشتر صورتوں میں سہل پسند اور روایت زدہ شعرا کے ہاتھوں محض قافیہ پیمائی تک محدود ہو کے رہ گئی تھی، جس کی شکایت حالی نے مقدمہ میں کی ہے، یہ قافیہ پیمائی دوسرے اور تیسرے درجے کے شعرا کو بھی شاعر ہونے کی سند دلواتی تھی، اور وہ مشاعروں میں خوب داد پاتے تھے، اس لیے موزونیٔ طبع رکھنے والے لوگ شاعری ہی کو تختۂ مشق بناتے تھے، تیسرے، تنقید ایک ڈسپلن یا علم کے طور پر متعارف نہیں ہوئی تھی، عالمی زبانوں کے ادب و تنقید سے رابطے کے امکانات نہ ہونے کے برابر تھے، مشرقی تنقیدات کو تنقید کے ایک علیحدہ، مدلل اور جامع شعبۂ ادب یا نمونۂ تنقید کے طور پر پیش نہیں کیا گیا تھا، اس لیے تنقید بالعموم عدم توجہی کی شکار رہی۔

جہاں تک مشرقی انتقادیات کا تعلق ہے، یہ کسی مربوط اور مبسوط نظامِ نقد کے طور پر دستیاب نہیں تھی، اس کا ماخذ عربی تنقید تھا، اور اردو میں اس کا چلن فارسی

کے توسط سے ہوا تھا، عرب میں دورِ جاہلیت میں بازارِ عکاظ میں بیشتر شعر گوئی کی قوتوں کا مظاہرہ کرنے والے شعرا ضمناً تنقید و تبصرہ بھی کرتے تھے، عربی تنقید کی رو سے الفاظ سے زیادہ معانی اور حقیقت نگاری سے زیادہ جذبات نگاری پر زور دیا جاتا تھا، اسلام کے ظہور کے بعد اور بالخصوص خلفائے راشدین اور بنو امیہ کے ادوار میں علوم و فنون کی ترقی کے ساتھ ساتھ نقدِ شعر کو بھی فروغ ملا، اور اس کی کئی عمدہ مثالیں سامنے آگئیں، چنانچہ ابن جعفر قدامہ کی "نقدِ شعر"، جاحظ کی "البیان والتبیین" اور ابوالفرج اصفہانی کی "کتاب الاغانی" میں ادب کے محاسن کا مذکور ہے، اس دور میں علم معانی و بیان کو خصوصی اہمیت دی گئی، اور فصاحت و بلاغت کو حسنِ بیان کی ضمانت قرار دیا گیا، عرب کے نقادوں میں ابن رشیق، ثعالبی، ابو ہلال عسکری اور ابن خلدون قابلِ ذکر ہیں، عربی نقاد فی الجملہ زورِ کلام اور حسنِ کلام پر زور دیتے رہے، قرآن مجید کے الوہی اسلوب اور معجز بیانی نے عربی نقادوں کو اپنے نظریۂ شعر کی تشکیل میں مدد دی۔

قدیم دور میں اردو کے کئی شعرا نے نثر کے بجائے اشعار میں تخلیقی رموز کے بارے میں معنی خیز تنقیدی اشارے کیے ہیں، انھوں نے شعر کی ماہیت، فنی لوازم، لفظ و معنی اور شعر کے الہامی کردار کے بارے میں بہت سے نکات کو ابھارا ہے، دکنی دور میں ملا وجہی نے مثنوی "قطب مشتری" میں شعر کے بعض محاسن کا ذکر کیا ہے:

وہ کچھ شعر کے فن میں مشکل اچھے
کہ لفظ ہور معنی یو سب اہل کا ہے

اسی طرح دوسرے شعرا کے علاوہ میر اور غالب نے بالتخصیص مختلف اشعار میں شعر گوئی کے صوری اور معنوی پہلوؤں کے بارے میں اہم اشارے کیے ہیں، تاہم ان تنقیدی نکات کی تحقیق و تدوین اور تشریح و تفسیر کے کام کی طرف ہنوز توجہ نہیں دی گئی ہے۔

حالی ایک ذہین اور بیدار مغز نقاد تھے، انھوں نے اپنے عہد کے تقاضوں کو بھانپ کر "مقدمہ" میں لکھا کہ "جس قوم اور جس زبان کے خیالات ہم کو بہم پہنچیں،

ان سے جہاں تک ممکن ہو، فائدہ اٹھائیں۔"

حالی اردو کے پہلے نقاد ہیں، جنھوں نے فارسی اور عربی کی تنقیدات کا بالاستیعاب مطالعہ کیا، اور پھر انگریزی سے اردو تراجم کی اصلاح کا کام کرتے ہوئے انگریزی تنقید کے بعض نمونوں سے واقفیت بہم پہنچائی۔ اس دور میں انگریزوں کے ملک پر قابض ہونے کے نتیجے میں ہندوستانی ذہن پر مغربی علوم اور افکار و خیالات کے اثرات مرتسم ہونا شروع ہو گئے تھے۔ پڑھے لکھے لوگ مغربی تہذیبی علوم کے ساتھ ساتھ ادب اور تنقید کے نمونوں سے واقفیت بڑھا رہے تھے، اور اردو میں نئے ادبی نظریات کو متعارف کروا رہے تھے۔ اس طرح اردو داں طبقہ محدود دائروں سے نکل کر عالمی سطح پر رونما ہونے والی ادبی اور فکری تبدیلیوں اور وسعتوں سے آشنا ہو رہا تھا۔ حالی، اس دور انقلاب، جو سرسید کی مساعی سے واضح شکل اختیار کر چکا تھا، کی پیداوار ہیں۔

انھوں نے مقدمہ میں جن تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے، وہ کلاسیکی شاعری کی روایت پرستی اور تصنع کاری کے خلاف ایک گہرے ردعمل کا پتہ دیتے ہیں، اور جدت پسندی کے امکانات کو بروئے کار لاتے ہیں۔ اس لحاظ سے جیسا کہ میں نے "جدید اردو نظم اور یورپی اثرات" میں لکھا ہے "مقدمہ ورڈس ورتھ اور کولرج کے "لیریکل بیلڈز" کے مقدمے کی یاد دلاتا ہے۔ اردو میں اس کی وہی اہمیت ہے، جو انگریزی میں "لیریکل بیلڈز کی ہے۔"

مقدمہ کے پہلے حصے میں حالی نے شعر کی ماہیت، اہمیت اور لوازم کے بارے میں اصولی بحثیں کی ہیں، اور دوسرے حصے میں اصناف شعر پر ایک تنقیدی نظر ڈالی ہے، حالی نے شعر کو عطیۂ الٰہی قرار دیا ہے مگر ساتھ ہی اخلاق اور سماج سے اس کے رشتوں کی توضیح بھی کی ہے۔ انھوں نے بلاشبہ شعر کی ماہیت اور مقصدیت کے بارے میں اہم اصول مرتب کیے، اور یہ کام استدلالی قوت سے انجام دیا، شاعری کے لیے انھوں نے تین شرطوں کو لازمی قرار دیا ہے: (۱) تخیل (۲) کائنات کا مطالعہ اور (۳) تفحص الفاظ، تخیل اعلیٰ شاعری کے لیے بنیادی لازمہ ہے، حالی نے تخیل کی تعریف یوں کی ہے "وہ ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ

کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے پیدا ہوتا ہے، یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے، وہ جہاں تک کائنات کے مطالعے کا تعلق ہے، یہ حالی کے نزدیک محض مظاہر فطرت کا ہی مطالعہ نہیں، بلکہ انسانی فطرت کے رموز سے آگاہی پیدا کرنا بھی ہے، اور تفحص الفاظ سے حالی یہ مراد لیتے ہیں کہ شعر میں ایسے الفاظ برتے جائیں، جو شخصیت کی داخلی کیفیات سے گہری مطابقت رکھتے ہوں، ظاہر ہے یہ شرائط شعر کے بنیادی اصولوں کے مترادف ہیں اور حالی کے شعر شناسی کے جدید رویے کے غماز ہیں۔

شبلی نعمانی نے "شعر العجم" میں فارسی شاعری کا تفصیلی جائزہ لیتے ہوئے کتاب کی جلد چہارم میں شاعری کی ماہیت اور فنی محاسن پر روشنی ڈالی ہے، وہ شعر کی اصلیت کا تعین سماجی حوالے سے نہیں بلکہ احساس کی بنا پر کرتے ہیں، لکھتے ہیں "... یہی قوت جس کو احساس، انفعال یا فیلنگ سے تعبیر کر سکتے ہیں، شاعری کا دوسرا نام ہے" وہ شعر کو "وجدانی" اور "ذوقی" چیز قرار دیتے ہیں، درمحاکات اور تخییل کو اس کے اصلی عناصر گردانتے ہیں، "موازنۂ انیس و دبیر" میں بھی ان کے تنقیدی ذہن کی بھرپور جھلکیاں ملتی ہیں، انھوں نے عربی اور فارسی ادبیات کا گہرا مطالعہ کیا تھا، انھوں نے بعض جگہوں پر حالی اور سرسید کے زیر اثر شاعری کی سماجی حیثیت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

حالی اور شبلی کے بعد وحید الدین سلیم، امداد امام اثر، مہدی افادی، مولوی عبد الحق، ڈاکٹر زور اور پروفیسر سروری نے مشرقی تنقید کی روایت سے وابستگی کے ساتھ ساتھ مغربی تنقید کے اثرات کے زیر اثر شعر کے سماجی، تہذیبی اور فنی خصائص پر روشنی ڈالی ہے۔

دراصل انیسویں صدی ہی سے مغربی ادب کے بعض نمونوں سے واقفیت کے نتیجے میں اردو تنقید میں وسعت اور جامعیت کے امکانات پیدا ہونے لگے تھے، بیسویں صدی کے وسط تک آتے آتے یہ مغربی ادب و تنقید سے گہرے طور پر متاثر ہوتی گئی، اس دور کی دیو قامت شخصیت اقبال کی ہے، وہ مشرقی ذہن رکھنے کے باوصف مغربی ادبیات و افکار کا گہرائی سے مطالعہ کرتے رہے، انھوں نے اردو اور

فارسی کے بعض اشعار میں شعر کی ماہیت اور تفاعل کے بارے میں معنی خیز اشارے کیے، مثلاً :

نغمہ می باید جنوں پروردۂ آتشے در خونِ دل حل کردۂ
آن ہنرمندے کہ بر فطرت فزود راز خود را برنگاہے ما کشود

اس زمانے میں عبدالرحمٰن بجنوری اور نیاز فتح پوری نے بھی تنقید کے ارتقا میں نمایاں حصہ لیا، بجنوری نے " محاسنِ کلامِ غالب " میں نہ صرف یورپی شعرا کے مقابلے میں غالب کی عظمت کو ثابت کرنے کی کوشش کی، بلکہ ان کی شعری انفرادیت کو بھی اجاگر کیا، نیاز فتح پوری نے " انتقادیات " (دو جلدیں) میں شعر کو حسن آفرینی کے مترادف قرار دیا ہے، جو قاری کو لطف و انبساط سے آشنا کرتا ہے، اس طرح سے انھوں نے جمالیاتی اور تاثراتی اندازِ نقد کو برتنے کی کوشش کی ہے۔

موجودہ صدی کے نصف اوّل تک اردو تنقید جدید مغربی نظریاتِ نقد کو اپنے دامن میں سمیٹ کر وسعت پذیر، مختلف النوع اور مالدار ہوتی گئی، ایسے نظریات مثلاً مارکسی، نفسیاتی، تاثراتی، تجزیاتی اور انتخابی نظریات، جو مغرب میں استناد کا درجہ حاصل کر چکے تھے، اردو میں متعارف ہونے لگے، اردو جرائد میں متعدد تنقیدی مقالات شائع ہوتے رہے، اور بہت سی تنقیدی کتابیں بھی چھپتی رہیں، تقسیم ملک کے بعد یورپی ادبی اور تنقیدی نظریات یعنی ہیئتی، لسانیاتی اور اسلوبیاتی نظریات متعارف کیے گئے۔

تنقید کی روز افزوں مقبولیت کے پیش نظر نہ صرف بعض بلند پایہ شعرا تنقید کی جانب مائل ہوئے، بلکہ کئی لوگ تنقید کے ہی ہو کر رہ گئے، اور ہمہ گیر شہرت حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے، اس طرح سے تنقید اپنا اثر و اقتدار قائم کرنے میں پیش پیش رہی۔

تنقید کی تیز رفتار ترقی کا ایک سبب یہ ہے کہ انیسویں صدی سے ہی تنقید ایک قابلِ لحاظ اور معتبر روایت قائم کر چکی تھی، دوسرے، گزشتہ زمانے کے برعکس، موجودہ صدی میں جدید ذرائع ابلاغ کے فروغ اور فاصلوں کے انہدام کے نتیجے میں اردو والوں کے لیے مغربی ادبی تحریکات اور تنقیدی تصورات تک رسائی آسان ہے

آسان تر ہوتی گئی، اور اخذ و استفادہ کا رجحان تیزی سے فروغ پانے لگا، تعلیم عام ہوگئی، شعر و ادب کے وافر نمونے سامنے آئے، یونی ورسٹیوں میں شعبہ جات اردو قائم ہوتے گئے، جہاں اردو نصابات میں تنقید کے پرچے کو نمایاں حیثیت حاصل رہی، اساتذہ تنقید کو ایک خود مکتفی شعبۂ ادب کے طور پر پڑھانے لگے اور خود بھی تنقیدیں لکھنے لگے طلبہ اور ریسرچ اسکالروں میں تنقید شناسی کا میلان بڑھتا گیا، اساتذہ کے لیے تنقیدی کتب کی اشاعت موجب شہرت ہونے کے ساتھ ساتھ منصبی ترقی کا راستہ ہموار کرنے لگی، شعبہ جات میں ایم۔ فل اور ڈاکٹریٹ کی ڈگریوں کے حصول کے لیے ریسرچ سکالر تحقیق و تنقید میں لگ گئے، اور اپنے مقالات کو چھپوانے لگے، اردو کے سرکاری اور غیر سرکاری اداروں اور شعبہ جات اردو کے زیر اہتمام سمیناروں کے انعقاد نے بھی تنقید کے فروغ میں مدد دی، سرکردہ شاعروں اور ادیبوں مثلاً میر، غالب، انیس، اقبالؔ، نیاز فتح پوری، فراق، حسرت، سرسید، عبدالحق، مجاز اور فیض وغیرہ کی یاد میں بین الاقوامی سمینار منعقد کیے گئے، اور نقادوں کو زورِ قلم کا مظاہرہ کرنے کے مواقع ملے، اکادمیوں کی جانب سے مالی امداد کی فراہمی سے تنقیدی کتب کی اشاعت میں سہولتیں پیدا ہوئیں، اور پھر لائبریریوں میں، دوسری اصناف سے متعلق کتابوں کے مقابلے میں ان کتابوں کی کھپت آسانی سے ہوتی رہی، ادبی جرائد میں حصۂ تنقید کی فوقیت تسلیم کی گئی، تنقید کی اس ہمہ گیر مقبولیت کے پیش نظر نقادوں کو لکھنے والوں میں ایک خاص درجہ دیا جانے لگا، یہاں تک کہ تخلیقی فنکار بھی اپنی ادبی ساکھ کو مزید مستحکم کرنے کے لیے نقادوں کی چشمِ التفات کے متمنی رہنے لگے، پس اس دور کو تنقید کی گرم بازاری کی بنا پر تنقید کے دور سے موسوم کرنا مناسب ہوگا۔

موجودہ صدی میں مارکسی تنقید سماجی شعور کو بنیادی اہمیت دے کر ایک نئے اور مربوط نظریۂ تنقید کے طور پر فروغ پانے لگی، یہ نظریہ تقسیمِ ملک سے قبل ہی مقبول ہوچکا تھا، روس میں مارکسی نظریات ۱۹۱۷ء سے گہرے سماجی اور سیاسی انقلاب کا موجب بن چکے تھے، اس انقلاب کے اثرات نے ادب کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا، اور تنقید کا نظریاتی رول متعین ہوا، اردو میں ۱۹۳۵ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام کے ساتھ ہی ترقی پسند تحریک فعال ہوگئی، مارکسی نظریۂ نقد کی رو سے

ادبی کارگزاری کے انفرادی تخلیقی عمل کی نفی کی گئی، اور اسے اجتماعی طور پر سماجی اور تہذیبی بہتری اور ترقی کا ذریعہ قرار دیا گیا۔ یوں ادب پر خارجیت، اجتماعیت اور مقصدیت غالب آگئی اور اس سے داخلی اور جمالیاتی عناصر کے اخراج کا عمل شروع ہوا۔ یہ ضرور ہے کہ بعض مارکسی نقادوں مثلاً سجاد ظہیر، ممتاز حسین، مجنوں گورکھپوری، اور سردار جعفری نے بعض مواقع پر ادب کے خلقی اور جمالیاتی کوائف کی شناخت پر بھی زور دیا ہے، تاہم مارکسی تنقید نے فی الجملہ ادب اور سماجیات کے رشتوں کی توضیح ہی کو غیر معمولی اہمیت دی۔

سجاد ظہیر مارکسی تنقید میں توازن، وسعت نظر اور گہرے ادبی ذوق کی بنا پر خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے ادب کی سماجی اور انقلابی حیثیت کی وکالت کے باوجود اس کے بنیادی تخلیقی کردار سے چشم پوشی نہ کی۔ ان کے نزدیک "شاعری کا پہلا کام شاعری ہے، وعظ دینا نہیں" احتشام حسین کو مارکسی تنقید میں رہنمایانہ حیثیت حاصل رہی۔ ان کے نزدیک نقاد کو تحسین ادب کے لیے علوم متداولہ کا ماہر ہونا ضروری ہے۔ وہ ادب کو پرکھنے کے لیے دیکھتے ہیں کہ ادیب نے کہاں تک حقیقت نگاری سے کام لیتے ہوئے گرد و پیش کے حقائق کو پیش کیا ہے۔ بعض مضامین میں انھوں نے ادب کی فنی اور جمالیاتی خوبیوں کا بھی ذکر کیا ہے۔ اس دور کے مارکسی نقادوں میں مجنوں گورکھپوری امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنے نقطۂ نظر کے تحت عملی تنقید کے بعض قابل قدر نمونے پیش کیے ہیں۔ وہ فن کو سماجی بہتری کا ذریعہ قرار دینے کے باوجود اس کے جمالیاتی اور فنی عمل کی اہمیت پر زور دیتے ہیں۔ ممتاز حسین ادبی ذوق، وسعت مطالعہ اور استدلالی قوت کی بنا پر ادب کی بعض توضیحات کو اثر انگیز بنانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ وہ خیال اور احساس کے رشتے کو ناگزیر سمجھتے ہیں۔ سردار جعفری مارکسی نقادوں میں ممتاز، معروف اور باذوق نقاد قرار دیے جا سکتے ہیں۔ وہ مارکسی اصولوں کے حامی ہونے کے باوجود فن کے جمالیاتی احساس کو عزیز رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنے نقطۂ نظر کے تحت میر، غالب اور اقبال کے قابل قدر مطالعے پیش کیے ہیں، اور نکتہ رسی اور شعر شناسی کا ثبوت دیا ہے۔ ان نقادوں کے علاوہ اختر حسین رائے پوری، اختر انصاری، فیض احمد فیض اور عبدالعلیم بھی مارکسی نقادوں کی حیثیت سے

خاصی شہرت کے مالک ہیں، تقسیم کے بعد سہیل بخاری، محمد علی صدیقی، افضل ظفر اور عتیق اللہ بھی مارکسی نظریۂ نقد سے ادب کی تفہیم و تحسین میں پیش پیش رہے ہیں۔

موجودہ صدی کے وسط کے بعد ہی ترقی پسندی زوال پذیر ہونے لگی۔ اس کے زوال کے کئی تاریخی و سیاسی اسباب کے علاوہ ایک بدیہی سبب یہ بھی ہے کہ یہ ادب کو سیاست سے گڈمڈ کرتی رہی، اور ادب کی سالمیت کو زک پہنچاتی رہی، دوسرا اہم سبب یہ ہے کہ ۱۹۵۵ء کے آس پاس ادب میں جدیدیت کے رجحان کو فروغ ملنے لگا، اور نئی نسلوں میں اس کی غیر معمولی پذیرائی سے مارکسی تحریک پس منظر میں چلی گئی۔ جدیدیت انسان کائنات، سماج اور حیات و موت کے مسائل سے نمٹنے کے لیے ایک غیر نظریاتی انداز نظر فراہم کرتی ہے۔ اس کی رو سے انسان وجودی، سیاسی اور کائناتی سطحوں پر تنہا اور جابر قوتوں کے رحم و کرم پر ہونے کی بنا پر بے بسی اور بیگانگی کا شکار ہے، جدید میکانکی تہذیب نے انسانی اقدار کو پامال کر کے بہیمیت کے سپرد کیا ہے۔ انسان پیدائشی طور پر طالب آزادی ہے، لیکن جسمانی، سماجی اور تہذیبی موانعات اس کی اس طلب کو پامال کرتے ہیں، یہ آزادی البتہ ایک حد تک تخلیقی سطح پر فنکار کو ودیعت ہوتی ہے، ظاہر ہے یہ انداز فکر مارکسیت کی جکڑبندیوں کے خلاف ایک گہرے ردعمل کا غماز ہے، چنانچہ نئے فنکار جدیدیت سے ہم آہنگی کے پیش نظر اس کے پرجوش ترجمان بن گئے، اور مارکسیت قصۂ پارینہ ہوتی گئی۔

۱۹۵۶ء میں ترقی پسندی کے زوال کے واضح آثار کو دیکھتے ہوئے حیدرآباد میں کل ہند کانفرنس میں اعلان کیا گیا کہ "بدلتے حالات میں انجمن کی ضرورت باقی نہیں رہی" بایں ہمہ موجودہ دور میں بعض نقاد مثلاً محمد حسن، قمر رئیس، شارب ردولوی اور سید عقیل رضوی اشتراکیت کی بھرپور تائید و حمایت اور ترجمانی کرتے رہے ہیں، ان کی تحریریں اپنے پیش رووں کی تحریکوں سے مختلف نہیں، وہ بھی سیاسی شعور اور سماجی تبدیلی کو ادب کا منتہائے مقصد قرار دیتے ہیں، تاہم قدیم و جدید ادب کے بارے میں ان کی بعض سماجی توضیحات قابل مطالعہ ہیں۔

موجودہ صدی میں فرائڈین تصورات کے زیر اثر بعض نقادوں مثلاً میراجی، ریاض احمد، سید عبداللہ، شبیہ الحسن، وزیر آغا اور سلیم احمد نے بعض مقالات میں تخلیق

ادب کے بعض ذہنی اور جذباتی محرکات کی چھان بین کرتے ہوئے ادیبوں کی سائیکی کی پیچیدگیوں کو بے نقاب کرنے کی کوششیں کی ہیں، تاہم علم نفسیات کے محدود مطالعے کی وجہ سے اس نوع کے مطالعات کی حدبندیاں ظاہر ہوتی ہیں۔ نیز شعرا کی شخصیت، توارث اور ماحول کے بارے میں معلومات کی کمی بھی کسی نتیجہ خیز مطالعے میں رکاوٹ بن جاتی ہے۔ ریاض احمد اور شبیہ الحسن نے خاص طور پر نفسیاتی مطالعات پر اپنی توجہ مرکوز کی ہے، جب کہ دیگر نقادوں یعنی میراجی، سید عبداللہ، وزیر آغا اور سلیم احمد نے فنکاروں کو پرکھنے کے لیے نفسیاتی تجزیوں کے ساتھ ساتھ سماجی علوم اور فنی روایات کا بھی التزام کیا ہے۔

موجودہ صدی میں تاثراتی یا جمالیاتی تنقید کے بھی بعض نمونے پیش کیے گئے ہیں۔ تنقید کے اس طریق کار کی رو سے فن کو ایک جمالیاتی تجربہ قرار دیا جاتا ہے، جو مسرت خیزی پر منتج ہوتا ہے۔ نقاد فن پارے کی جمالیاتی کیفیت کو محسوس کرکے داخلی ردعمل کو شخصی اور تاثراتی پیرائے میں بیان کرتا ہے، چونکہ تاثرات کے اظہار کا عمل حد درجہ شخصی اور موضوعی ہوتا ہے، اس لیے اس کی معروضی اعتباریت قائم نہیں ہو پاتی، نتیجتاً تنقیدی عمل میں قاری کی شرکت ممکن نہیں ہوتی۔ نیاز فتح پوری کے بعد فراق گورکھپوری نے تاثراتی تنقید کو بسط اور عملی چاشنی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

موجودہ دور میں فن اور فنکار کے تجزیاتی مطالعات کے لیے مختلف سماجی علوم مثلاً سماجیات، جمالیات، نفسیات اور بشریات سے استفادہ کیا جا رہا ہے۔ ان علوم کی مدد سے فنکاروں کے تخلیقی، ذہنی، جمالیاتی، نفسیاتی، عمرانی اور تمدنی رویوں کی نشاندہی کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس قبیل کے نقادوں میں حسن عسکری، خلیل الرحمٰن اعظمی، عالم خوندمیری، سلیم احمد، وزیر آغا، وحید اختر، وارث علوی، جمیل جالبی، باقر مہدی، فضیل جعفری، شمیم حنفی، عبدالمغنی اور ابوالکلام قاسمی قابل ذکر ہیں۔

یہ نقاد اپنے شعور نقد کے اظہار کے لیے اپنے اپنے زاویۂ نظر، ادراک اور علم سے کام لیتے ہیں۔ یہ بات ملحوظ رہے کہ یہ نقاد کسی ایک انداز تحسین کے پابند نہیں، بلکہ اکثر و بیشتر انتخابی طریق سے کام لیتے ہیں۔ وزیر آغا اسے "امتزاجی تنقید" سے موسوم کرتے ہیں۔ حسن عسکری کا تنقیدی اسلوب عالمانہ ہے، اور یہ شگفتگی، برجستگی اور نکتہ آفرینی سے

قابل شناخت ہو جاتا ہے۔ وہ عموماً ذہانت اور استدلالی قوت سے کام لے کر ادب کے ثقافتی عوامل کا تجزیہ کرتے ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی فنکار کو جانچتے ہوئے اس کے تاریخی، عمرانی اور عصری شعور کی نشاندہی کرتے ہیں۔ عالم خوندمیری نے گنتی کے چند مقالات لکھے ہیں، جن میں انھوں نے ادیبوں کے فلسفیانہ افکار پر روشنی ڈالی ہے۔ سلیم احمد کی تحریروں میں ان کی جودتِ طبع جھلکتی ہے۔ وہ شعرا کی ذہنی، جنسی، اور نفسیاتی کوائف کو نشان زد کرنے میں دلچسپی لیتے ہیں۔ وزیر آغا تمدنی تنقید کے موئدین میں نمایاں حیثیت کے مالک ہیں۔ وہ مختلف علوم یعنی عمرانیات، نفسیات، بشریت، اساطیر، طبیعیات اور فلسفے کے گہرے مطالعے سے اپنے تنقیدی شعور کی پرداخت کرتے ہیں، اور ادب کے مختلف النوع محرکات کا تجزیہ کرتے ہیں۔ ان کی تنقیدی حیثیت اس وقت زیادہ مستحکم اور منفرد ہو جاتی ہے جب وہ تخلیق کو مرکز توجہ بنا کر اس کے مستور جلووں کو بے نقاب کرتے ہیں۔ وحید اختر بھی تمدنی تنقید کے علمبردار ہیں۔ وہ ذہنی تفکر، ذکاوت اور تدبر سے ادبی مسائل و شخصیات کا جائزہ لیتے ہیں۔ وارث علوی نے کئی ہنگامہ خیز، متنازعہ اور جارحانہ مقالے لکھ کر ملک گیر شہرت حاصل کی ہے۔ انھوں نے مدرسانہ اور مارکسی تنقید کو اپنی حدبندیوں اور نارسائیوں کی بنا پر ہدفِ ملامت بنایا ہے۔ ان کی نگارشات میں طوالت و تکرار کے باوجود ان کے ادبی شعور کی پختگی اور ذہنی آزادی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے نزدیک تخلیق ایک نمو پذیر اور منفرد لسانی اکائی ہے، جو تہذیبی، عصری اور نفسیاتی کوائف و عوامل سے متشکل ہوتی ہے۔ جمیل جالبی نے ادبی تاریخ کے علاوہ تنقیدیں بھی لکھی ہیں۔ وہ ادیب کے شخصی خصائص کے ساتھ ساتھ اس کے عمرانی اور ثقافتی رشتوں کی تفہیم پر زور دیتے ہیں۔ باقر مہدی نے بعض متنازعہ فیہ موضوعات پر قلم اٹھایا ہے۔ مجموعی طور پر وہ فن کی تخلیق میں عمرانی حالات کی کارکردگی پر نظر رکھتے ہیں۔ فضیل جعفری مغرب کی ادبی اور فکری تحریکات کا علم رکھتے ہیں۔ وہ اردو شاعری کا محاکمہ کرتے ہوئے مغربی نظریاتِ نقد سے استفادہ کرتے ہیں، اور ایسا کرتے ہوئے اپنے ادراک و آگہی کا احساس دلاتے ہیں۔ وہ متوازن انداز میں تخلیق کے خارجی موثرات، روایت اور جدت اور لسانی برتاؤ کی توضیح کرتے ہیں اور علمی تبحر کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ شمیم حنفی تکرار خیال

کے باوجود ادب کے بعض محرکات مثلاً معاصر شعور، جذبہ و خیال اور رومانیت کا تجزیہ کرتے ہیں۔ عبدالمغنی ادب کے فنی عناصر کا تجزیہ کرتے ہوئے تنقیدی اقدار کی تلاش و تحسین کو مرکز توجہ بناتے ہیں۔ وہ [illegible] ادب کی تفہیم و تحسین کے سبب عملی تنقید کی [illegible] کو خصوصی اہمیت دیتے ہیں۔ بزرگ نقادوں میں وحید قریشی، [illegible] فرمان فتح پوری، یوسف حسین خاں، علی جواد زیدی اور نظیر صدیقی نے تنقید ادب کے بارے میں کئی قابل قدر مقالے لکھے ہیں

بعض نقادوں میں ایسے نقاد بھی ہیں، جو تخلیق کے داخلی اور خارجی محرکات، اصول اور مقصدیت نگاری اور اظہار و اسلوب کے تحلیل و تجزیہ میں خصوصی دلچسپی لیتے ہیں۔ ان میں میراجی، کلیم الدین احمد، آل احمد سرور، خورشید الاسلام، اسلوب احمد انصاری [illegible] فنی رجحان اور جدید ادب [illegible] نمایاں ہیں۔ یہ نقاد ادیب کے [illegible] واقعات اور تاریخی و عصری حالات سے بہت حد تک صرفِ نظر کرکے ادب کی خودمختار حیثیت کو تسلیم کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے ان کی تنقیدیں نئی تنقید کے مماثل ہو جاتی ہیں، حالانکہ نئی تنقید ایک منفرد نظریۂ تنقید کے طور پر متعارف ہوئی ہے، یہ مصنف کو نظرانداز کرکے پیشِ نظر تخلیق ہی کو مرکز توجہ بناتی ہے، اور اس کے لسانیاتی اور ہیئتی عنصر کا تجزیہ کرتے ہوئے معنی آفرینی کی نشاندہی کرتی ہے، جب کہ متذکرہ بالا نقاد مسلّمہ ادبی اصولوں کی روشنی میں تخلیق کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہیں۔ میراجی نے بصیرت اور نکتہ شناسی سے کام لے کر بعض معاصر شعرا کی نظموں کے تجزیے پیش کرکے تجزیاتی تنقید کا آغاز کیا ہے۔ کلیم الدین احمد نے عملی تنقید کے بعض قابل مطالعہ اور نتیجہ خیز مطالعے پیش کیے ہیں۔ انھوں نے شعری نمونوں کی تجزیہ کاری سے تخلیقیت کے بعض مخفی گوشوں کو منور کیا ہے، تاہم مغربی تنقید کے بعض مروجہ اصولوں کو بعض مقامات پر میکانکی انداز میں برتنے سے ان کی تنقیدی بصیرت دھندلا جاتی ہے۔ آل احمد سرور کا نظریۂ تنقید ان کے بالیدہ ادبی شعور سے مربوط ہے۔ وہ ادب کی تحسین میں سوانحی اور تاریخی عوامل سے صرفِ نظر کرکے اس کے جمالیاتی اور داخلی عناصر کی نشاندہی کرتے ہیں، تاہم ان کے تنقیدی مطالعات مفصل اور تجزیاتی نہیں، بلکہ تحسین کاری کا انداز رکھتے ہیں۔ خورشید الاسلام نے بالعموم فن کے

اور سماجی محرکات کے بجائے اس کے جمالیاتی وجود کے تجزیے پر زور دیا ہے۔ ان کا اسلوب اظہار تاثراتی ہے، جو تنقیدی محاکمے سے متعلق رہا ہے۔ اسلوب احمد انصاری مغربی تنقید کے اصولوں کا وسیع مطالعہ رکھتے ہیں۔ وہ ادب میں عصری شعور کے ساتھ ہی آفاقی عناصر کی نشاندہی کرتے ہیں۔ محمود ہاشمی ایک ذہین اور ہوش مند نقاد ہیں۔ وہ متن کے قائم بالذات وجود پر اپنی توجہ کو مرکوز کرتے ہیں۔ افتخار جالب فن کے آزادانہ وجود کو تسلیم کر کے اس کی تخلیقی معنویت کو برافگندہ نقاب کرتے ہیں اور انور سدید متن کے حوالے سے شاعر کی ہیئتی علامتوں اور ترکیبوں کا تجزیہ کر کے شاعر کے تخلیقی شعور سے رابطہ قائم کرتے ہیں۔ وہاب اشرفی غور و فکر سے ادب کے تہذیبی جلوؤں کو اجاگر کرتے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی جیسی تنقید کو ایک جامع اور مربوط نظریۂ نقد کے طور پر پیش کرنے میں نمایاں ہیں۔ انھوں نے اردو تنقید کو ایک تجزیاتی، استدلالی اور منفرد اسلوب سے آشنا کیا، اور قدیم و جدید ادیبوں کی تخلیقات کے تجزیاتی مطالعے انھوں نے جس دیدہ ریزی، استدلالی فکر اور جامعیت سے کیے ہیں، وہ انھیں کا حصہ ہے۔ وہ متن کے خود کفیل، آزاد اور ترکیب پذیر وجود پر توجہ کر کے اس کے مرکزی، استعاراتی اور علامتی ابعاد سے معانی کے نادیدہ امکانات کا پتہ لگاتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے اپنے اہم مقالات میں ادب کی نزاکتوں، لطافتوں اور معنویتوں کا ادراک کرنے کے لیے اس کے آزاد اور نمو پذیر وجود کی بازیافت کی ہے، لیکن کئی مقامات پر انھوں نے ان ثقافتی اور تہذیبی محرکات کی نشاندہی کی ہے، جو فنکار کے شعور کی تشکیل کرتے ہیں۔ وہ ادب کے ہیئتی، لسانیاتی اور صوتی عناصر کا تجزیہ کرتے ہوئے معنیات کے حدود کی توسیع کرتے ہیں۔ انھوں نے تخلیق کے مستور جلوؤں کو بے نقاب کرنے کے لیے لسانیاتی مطالعات پر اپنی توجہ مرکوز کی ہے، اور اسلوبیاتی تجزیہ کاری سے قدر شناسی کا حق ادا کیا ہے۔ حالیہ برسوں میں انھوں نے تنقید کے ساختیاتی، پس ساختیاتی اور ردتشکیل کے نظریات پر وقیع اور غور طلب کام کر کے معاصر اردو تنقید کی حدود کو وسیع کیا ہے اور اپنے تنقیدی مقام کو متعین کیا ہے۔ ساختیات، نئی ادبی تھیوری اور مشرقی شعریات پر ان کی مبسوط بحر العلومی کتاب حالی کے "مقدمہ"

کے بعد ادبی تھیوری پر عہد ساز کام ہے، اور انھوں نے نئے سوالات اٹھا دیے ہیں۔

لسانیاتی تنقید کے علمبرداروں میں مسعود حسین خاں اور مغنی تبسم قابلِ ذکر ہیں۔ مسعود حسین خاں شعر میں نظامِ اصوات کے تجزیے کی مدد سے معنی و مطلب کی تعیین کرتے ہیں، مغنی تبسم بھی شعر کے لسانیاتی، صوتیاتی اور پیکری نظام کا جائزہ لیتے ہیں اور معانی کے استخراج کو اپنا مطمحِ نظر بناتے ہیں۔

میرا یہ خیال ہے کہ تخلیق میں لفظ و پیکر کے باہمی ارتباط و تناقص کے عمل اور ردِعمل سے اور لفظوں کی انسلاکاتی شدت سے جو کلّی تخیلی صورتِ حال پیدا ہوتی ہے، اس کی تمام و کمال بازآفرینی تنقید کے تفاعل کی تشکیل کرتی ہے، اس تخیلی صورتِ حال کا مشاہدہ اور اس کا ادراک جمالیاتی نشاط اور فکری آگہی پر منتج ہوتا ہے، اس طریقۂ نقد کے چند پہلوؤں کو میں نے اپنے مقالے "اکتشافی تنقید" میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ ادب کسی کی میراث ہے نہ جاگیر، یہ جمہوری اقدار اور آزادانہ تصورات کو عزیز رکھتا ہے اور "صلائے عام ہے ..." کے مصداق کسی بھی مدلل تنقیدی محاکمے کے لیے آمادگی ظاہر کرتا ہے، قاری یا نقاد کے لیے ادب فہمی کا کوئی سکہ بند یا قطعی طریقہ نافذ نہیں کیا جاسکتا، انگریزی میں قانون ساز تنقید Le, ادب کی حقیقی روح کے منافی تھی، اس لیے معدوم ہوگئی، یہ گویا ادب کی ماہیت ہے، جو اسے کسی تنقیدی آمریت سے مفاہمت کرانے سے باز رکھتی ہے۔

ادھر گزشتہ آٹھ دس برسوں سے ساختیاتی تنقید کا خوب چرچا رہا ہے، ۱۹۸۹ء میں میری دعوت پر پروفیسر گوپی چند نارنگ کشمیر یونیورسٹی میں دو ماہ تک ساختیات کے موضوع پر کام کرتے رہے، انھوں نے اس دوران ساختیات اور تنقید کے بعض پہلوؤں پر بصیرت افروز لیکچر بھی دیے، وزیر آغا نے بھی ساختیات کے بعض علمی، فکری اور لسانی ابعاد پر مقالے لکھے، محمد علی صدیقی نے اپنی کتاب "نشانات" میں ساختیات اور لسانیات پر چند تعارفی نوعیت کے مقالے لکھے تھے لیکن ان میں معلومات مکمل نہ تھیں۔ ۱۹۹۳ء میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کی کتاب "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" منظرِ عام پر آئی، اور تنقید کے نئے مباحث کا آغاز ہوا۔

ساختیات بنیادی طور پر لسانیات سے متعلق ہے، یہ لسانیات کے روایتی

نظریات سے انحراف کرکے اس کی جدید سائنسی اور فلسفیانہ تاویل پر دلالت کرتی ہے۔ سوسیئر نے ۱۹۱۶ء میں یہ انقلاب انگیز نظریۂ لسان پیش کیا کہ لسانیات میں لفظ یا نشان خود معنی کا حامل نہیں ہے، بلکہ اس کے معنی کا تعین اس کے رشتوں کے ایک مربوط نظام کے تحت ہوتا ہے۔ ساختیات دراصل رشتوں کے اسی تجریدی نظام کا مطالعہ ہے، جو لسانیات کے علاوہ عمرانیات، ثقافت، نفسیات، سائنس اور ادب کے معانی کو دریافت کرتا ہے۔ سوسیئر کے خیال میں زبان نشانات کا ایک نظام ہے۔ نشان دو عناصر اور سے تشکیل پاتا ہے، اور پھر زندگی میں اس کا تفاعل اور سے ظاہر ہوتا ہے، لانگ زبان کا جامع نظام ہے، جس کی رو سے انسانی معاشرے میں خیال کی ترسیل ممکن ہو جاتی ہے۔ اس نظام کو معاشرے کی قبولیت حاصل ہوتی ہے، اور زبان بولنے والا اس ذہنی نظام اور اس کے قواعد و ضوابط کا پابند ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو زبان ناقابل تصور ہوگی۔ جہاں تک پارول کا تعلق ہے یہ روزمرہ میں بولی جانے والی زبان ہے جسے فرد بولتا ہے۔ اور لانگ کے سسٹم کے تحت جس کی ان گنت صورتیں جملوں کی صورت میں ظاہر ہو سکتی ہیں۔ الغرض سوسیئر زبان کی سماجی اصل پر زور دیتا ہے، اور اسے سماجی رشتوں کے ایک تصوراتی نظام کا پابند قرار دیتا ہے۔ ساختیاتی فکر نے زبان ہی کی طرح ادب میں بھی لسانی برتاؤ میں متعدد سماجی اور ثقافتی رشتوں کے نظام کی دریافت پر زور دیا ہے۔

فرانسیسی ادبی نقاد رولاں بارتھ ۱۹۸۰ - 1915، ساختیاتی تنقید کا ایک بڑا علمبردار سمجھا جاتا ہے۔ اس کے خیال میں ادب میں استعمال ہونے والی زبان خارجی حقیقت کی عکاسی نہیں کرتی، کیونکہ ایسا کرنے سے متعینہ معنی ہی برآمد ہو سکتے ہیں جو ادب کی ماہیت کے منافی ہے۔ اس کے نزدیک ساختیات کی رو سے تخلیق ان داخلی رشتوں سے معنی یاب ہوتی ہے، جو وہ ثقافت اور روایت کے کلی نظام سے رکھتی ہے۔ نتیجتاً تخلیق متعینہ معنی کی ترسیل کے بجائے کثیرالمعنی ہو جاتی ہے۔ بارتھ نے نئی تنقید کے موئدین کے اس نظریے کو کہ تخلیق قائم بالذات ہوتی ہے، کو یہ کہہ کر چیلنج کیا کہ یہ ساختیاتی تناظر میں تاریخ و ثقافت سے ہم رشتہ ہوتی ہے۔ بارتھ نے ادب

کی بسیار شیوگی کا تعین کرنے کے لیے قاری کی شرکت کو لازمی قرار دیا ہے، اس کا خیال ہے کہ قاری متن قرات کے پیچیدہ عمل سے متن میں متعدد معانی کو خلق کرتے ہیں، بارتھ فلسفیانہ سطح پر مرکزی معنی یا جوہر کو رد کرتا ہے۔ اس کے نزدیک حقیقت، شے یا متن کے بجائے متن [illegible] اہمیت رکھتا ہے، جس کے پیچھے کوئی معنی نہیں، لہٰذا تنقید میں کسی متعینہ معنی کی تلاش بے سود ہے، کیونکہ یہ رشتوں کا ایک سلسلہ ہے جس میں [illegible] ساخت تخلیق کی شعریات کے مترادف ہے۔

رد تشکیل یا ساخت شکنی [illegible] کا نظریہ فرانسیسی فلسفی اور نقاد دریدا نے ۱۹۶۰ء میں پیش کیا۔ اس نے مابعد الطبیعیاتی فلسفے خصوصاً داخلیت اور مثالیت پرستی سے انحراف کیا۔ اس نے [illegible] اور کے ارتباط کے اساسی نکتے کو، جس کی وکالت سوسیئر نے کی تھی، بجائے ان کے افتراق و تضاد کا خالق قرار دیا ہے جو معنی کی کثرت کو راہ دیتا ہے۔ اسی لیے لامرکزیت رکھتا ہے۔ اس کے خیال میں تخلیق میں معنی کی حتمی نشاندہی ممکن نہیں، کیونکہ تنقیدی عمل کا آغاز ہی رد تشکیل سے ہوتا ہے، پس متن ظاہری معنی سے زیادہ غائب معنی کا حامل ہوتا ہے، یا ایسے معنی کا حامل ہوتا ہے، جو التوا میں رہتا ہے۔ اسی لیے معنی کی تعبیریں بدلتی رہتی ہیں۔

اردو تنقید کے اس مختصر سے جائزے سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ کیفیتی اور کمیتی اعتبار سے ترقی و توسیع کی نئی بلندیوں کو چھوتی رہی ہے، جدید دور میں تحقیقی سرگرمیوں کے ساتھ ساتھ تنقید بھی ایک نئے بار آور دور میں داخل ہو گئی ہے، حالیہ برسوں میں نئے نقاد، جدید ادب کے ساتھ ساتھ کلاسیکی ادبی ورثے کی بازیابی اور قدر سنجی کی جانب متوجہ ہو رہے ہیں، کلاسیکی شعرا کی قدر شناسی کے لیے ان کے کلام میں مضمر شعریات کی نشاندہی کی طرف توجہ دی جا رہی ہے، مشرقی انتقادیات کو شرح و بسط سے مرتب کرنے کی ضرورت کا احساس بڑھ رہا ہے، بعض نقاد اس نظریاتی ادعائیت سے انحراف کر رہے ہیں، جو ایک مدت تک ان کی ذہنی آزادی پر غالب رہی، متن کے بارے میں عمومی بیانات کے بجائے تجزیاتی مطالعات کو اہمیت دی جا رہی ہے، اور اسے کثیر المعنی قرار دیا جا رہا ہے۔

اردو تنقید کے تاریخی ارتقا کا مطالعہ کرتے ہوئے مجھے ایک ایسی نمائندہ، جامع اور معیاری کتاب کی شدت سے ضرورت محسوس ہوتی رہی ہے جس میں حالی سے لے کر عہد حاضر تک کے اہم اور ممتاز نقادوں کی نظریاتی تنقید سے متعلق منتخب مقالات شامل ہوں۔ شعبۂ اردو، کشمیر یونیورسٹی میں تنقید کی تدریس کے دوران بھی مجھے ایک ایسے ہی مجموعۂ مضامین کے فقدان کا احساس رہا ہے۔ میں نے طلبہ میں بھی ایک ایسی کتاب کی ضرورت کا احساس پایا ہے۔ اردو میں یوں تو شعرا اور افسانوں کے بعض نمائندہ انتخاب چھپ چکے ہیں۔ مگر تنقید کے نمائندہ انتخاب چھپنے کی جانب توجہ نہیں کی گئی ہے۔ "تنقیدی نظریات" کے عنوان سے سید احتشام حسین نے دو جلدوں میں تنقیدی مقالات ۱۹۵۹ء اور ۱۹۶۵ء میں چھپوا دیے ہیں۔ تاہم دونوں جلدیں تنقید کی اس وسعت اور رنگارنگی پر محیط نہیں، جو اردو تنقید میں موجود ہے۔ دونوں جلدوں میں مرتب کی مارکسی نظریے سے وابستگی کی بنا پر نظریاتی ترجیحات کا عمل دخل رہا ہے۔ چنانچہ جلد اول میں پندرہ مقالات میں سے سات مقالات مارکسی نقادوں کے رقم کردہ ہیں، جب کہ بقیہ مکاتب فکر کی نمائندگی صرف آٹھ نقاد کرتے ہیں۔ دونوں جلدوں میں احتشام حسین کے تین، مجنوں گورکھپوری اور ممتاز حسین کے دو دو مقالات شامل ہیں۔ ان انتخابات میں انیسویں صدی کے دو برآوردہ نقادوں یعنی حالی اور شبلی کو بھی شامل نہیں کیا گیا ہے۔

بہرحال، اردو میں تنقیدی مقالات کے ایک جامع اور نمائندہ انتخاب کی عدم موجودگی کے پیش نظر پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تجویز پر ساہتیہ اکادمی کی اردو مشاورتی کمیٹی نے یہ انتخاب مرتب کرنے کا کام میرے ذمہ کیا۔ مجھے خوشی ہے کہ میں یہ مجموعۂ مقالات پیش کرنے کی سعادت حاصل کر رہا ہوں۔

یہ کتاب میرے خیال میں نہ صرف ایک اچھی نصابی کتاب کا کام دے گی بلکہ حوالہ جاتی کتاب کے طور پر بھی کام آئے گی اور اساتذہ، طلبہ اور ریسرچ اسکالروں کی ایک دیرینہ مانگ پوری ہو جائے گی۔ کتاب سو برسوں پر محیط تنقید کے ارتقا کو پیش کرتی ہے، اس لیے اپنی زبان کے علاوہ دیگر زبانوں کے متجسس قارئین کو بھی اردو زبان کے تنقیدی سرمائے کا احساس کرانے میں ممد ہوگی۔

حالی سے لے کر عصرِ حاضر تک نقادوں کا انتخاب اور ان کے ڈھیر سارے مقالات اور متعدد کتب و رسائل سے گنے چُنے مقالات کا انتخاب خاصا وقت طلب کام تھا، اور پھر نقادوں کی جملہ تحریروں کی عدم دستیابی نے انتخاب کے کام کو مزید دشوار بنایا، چونکہ اردو قوم، وطن اور رنگ و نسل کے امتیازات سے ماورا ہو کر عالمی زبان کا درجہ حاصل کر چکی ہے، اس لیے عالمی سطح پر مسلمہ نقادوں کی تحریروں کو شاملِ کتاب کرنے کا مسئلہ درپیش تھا، جسے بہت حد تک حل کیا گیا ہے۔

انتخاب کو متوازن اور نمائندہ بنانے کے لیے میں نے ہر دور کے ایسے بلند پایہ نقادوں کو منتخب کیا ہے، جنھوں نے ادب شناسی کے ضمن میں غور و فکر کے نئے امکانات کو خلق کیا ہے، اور پھر ان کے ان مقالات کو چُن لیا ہے، جو اُن کے نظریات کی کما حقہٗ نمایندگی کرتے ہیں، اس نقطۂ نظر سے مقالات کی تعداد خاصی ہو سکتی ہے، تاہم کتاب کی جسامت کی مجبوری کے تحت بائیس مقالات کا انتخاب عمل میں لایا گیا ہے۔ نتیجتاً بعض ایسے مقالات شاملِ کتاب ہونے سے رہ گئے، جو خاصے وقیع ہیں، ان نقادوں کے مقالات بھی شامل نہ ہو سکے، جنھوں نے میرے خطوط کا کوئی جواب نہ دیا۔

کتاب چونکہ شخصیات سے زیادہ نظریات کو اہمیت دیتی ہے، اس لیے بعض اہم شخصیات شامل ہونے سے رہ گئی ہیں، ان میں خاص کر وہ شخصیات ہیں، جو دوسرے نقادوں سے نظریاتی اشتراک رکھتی ہیں۔ پس نظریاتی طور پر مشترک نقادوں میں سے ایک یا دو کا انتخاب کیا گیا ہے۔

بہرکیف، زیرِ نظر مجموعے میں فی الجملہ ایسے مقالات شامل کیے گئے ہیں، جو:

(۱) ادب یا شاعری کی ماہیت، تخلیقی عمل، لسانی برتاؤ، اسلوبیات اور تعینِ قدر کے مسائل کو زیرِ بحث لانے کے ساتھ ساتھ تنقید کی ماہیت، تفاعل اور امکانات و حدود کی توضیحات پر مشتمل ہیں۔

(۲) عملی تنقید کے بعض گوشوں کو اجاگر کرتے ہیں، تاہم ان کی نوعیت بھی دیگر مقالات کی مانند نظریاتی ہے۔

(۳) بین شعبہ جاتی نوعیت کے ہیں، اور ادب پر علومِ متداولہ کے اثرات کی تلاش و تحقیق سے متعلق ہیں۔ اور

(۴) جدید تر نظریات نقد کی نمائندگی کرتے ہیں۔

امید ہے یہ کتاب بعض کمیوں اور کوتاہیوں کے باوجود، ادب اور تنقید کے شائقین کے ذوق کی تشفی کرے گی، اور آیندہ نسلوں کے لیے قابلِ قدر ورثے کا کام دے گی۔

اس انتخاب کے مطالعے سے اگر قارئین ادبی تنقید کے مختلف اور متنازعہ فیہ مکاتبِ فکر میں دلچسپی محسوس کریں، یا نقادوں کے مزید کارناموں کے مطالعے کی تحریک پائیں، اور ساتھ ہی تنقید کے تفاعل اور معنویت کے بارے میں بحث و تمحیص کی ترغیب محسوس کریں، تو میں سمجھوں گا کہ میری محنت رائیگاں نہ گئی۔

مقالہ نگاروں کو کتاب میں تاریخِ پیدائش کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے تاکہ قارئین کو تاریخی لحاظ سے تنقیدی شعور کے عہد بہ عہد ارتقا، تبدیلی اور توسیع کا اندازہ ہو، ہر مقالے کے آغاز میں نقاد کے سوانحی حالات اور ادبی و تنقیدی کارنامے کا ذکر کیا گیا ہے، یہ کام کافی تلاش و محنت سے سرانجام دیا گیا ہے، اس کام میں میرے عزیز شاگرد ڈاکٹر مجید مضمر (ریڈر شعبۂ اردو، کشمیر یونیورسٹی) نے میری مخلصانہ مدد کی، مجھ پر ان کا شکریہ ادا کرنا لازم ہے، میں مصرہ مریم کا شکر گزار ہوں، جنھوں نے مقالات کی تلاش و ترتیب میں ہاتھ بٹایا۔ میں ڈاکٹر شریف احمد کا ممنون ہوں، اور ان تمام احباب کا شکریہ ادا کرنا بھی اپنا فرض سمجھتا ہوں، جنھوں نے بعض اہم کتابیں عنایت فرمائیں۔ میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کا شکر گزار ہوں، جو مجھے قیمتی مشوروں سے نوازتے رہے۔

میں ان تمام نقاد حضرات کا بھی تہہ دل سے شکر گزار ہوں، جن کے مقالات زیرِ نظر مجموعے کی زینت ہیں، ان احباب کا شکریہ ادا کرنا بھی میرے لیے باعثِ مسرت ہے، جنھوں نے میری گزارش پر اپنے مقالات، اجازت نامے اور سوانحی کوائف بھجوانے کی زحمت کی، میں ان دوستوں سے معذرت خواہ ہوں، جن کے مقالے کتاب کی جسامت کی پابندی یا کاپی رائٹ کے مسئلے کی وجہ سے شامل ہونے سے رہ گئے۔

میں اردو کی شاعرہ پروین راجہ کا شکر گزار ہوں، جنھوں نے میرے بعض مسودات کو فیئر کرنے کی ذمہ داری قبول کی، میں پروفیسر گوپی چند نارنگ، شمس الرحمن فاروقی، اور ڈاکٹر اکبر حیدری کا ممنون ہوں، جنھوں نے بعض ضروری معلومات فراہم کیں، مسعود عالم

بھی شکریے کے مستحق ہیں، جنھوں نے مسودے کی کاپیاں بنانے میں میری مدد کی۔ آخر میں، میں ساہتیہ اکادمی کے ارباب اختیار اور اردو مشاورتی کمیٹی کے ممبران کا شکریہ ادا کرتا ہوں، جنھوں نے یہ مجموعہ مرتب کرنے کا کام مجھے سونپ دیا۔

[illegible] محبت [illegible] شوق [illegible]

[illegible]

[illegible]

مسعود منزل
شالیمار، سری نگر
کشمیر

حامدی کاشمیری
(پروفیسر حامدی کاشمیری)
۲، فروری ۱۹۹۵ء

الطاف حسین حالی

شمس العلما الطاف حسین ۱۸۳۷ء میں پانی پت میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام خواجہ ایزد بخش تھا۔ ابتدائی تعلیم و تربیت پانی پت میں پائی۔ اعلیٰ تعلیم کے لیے وہ دہلی آ گئے۔ ۱۸۶۴ء میں وہ دوبارہ دہلی آ گئے۔ اور اس دوران وہ غالب سے ملے اور شاعری میں ان سے استفادہ کیا۔ انھوں نے نواب مصطفیٰ خان شیفتہ کے ساتھ بھی کچھ وقت گزارا۔ دہلی میں وہ بارہ برس تک اینگلو عربک سکول میں پڑھاتے رہے۔ [illegible] میں ڈپٹی کمشنر کے دفتر میں [illegible] ملازم ہوئے۔ [illegible] میں وہ [illegible] بک ڈپو سے منسلک ہو گئے اور محمد حسین آزاد سے ملاقی ہوئے۔ وہ انجمن پنجاب کے موضوعاتی مشاعروں میں شرکت کرتے رہے۔

انھوں نے سرسید کی شخصیت سے متاثر ہو کر "مد و جزر اسلام" لکھی۔ ۱۸۹۴ء میں علی گڑھ گئے۔ اور سرسید کے بارے میں مواد جمع کر کے "حیات جاوید" لکھی۔

حالی کے عہد میں ۱۸۵۷ء کا غدر کا واقعہ ہوا، اور انگریز ملک پر قابض ہو گئے۔ اس سیاسی انقلاب سے ذہنی اور فکری تبدیلیوں کا آغاز ہوا۔ حالی اپنے عہد کے حالات سے باخبر رہے اور پر متاثر ہوئے۔

حالی ایک اچھے شاعر اور اعلیٰ پائے کے نقاد تھے۔ انھوں نے "مقدمۂ شعر و شاعری" لکھ کر اردو میں تنقید کو پہلی بار ایک جامع صنف کی حیثیت عطا کی۔ انھوں نے نثری تصانیف کا سلسلہ ۱۸۶۷ء سے شروع کیا۔ سب سے پہلے "تریاق سموم" لکھی۔ یہ ایک عیسائی کی تحریر کے جواب میں لکھ دی۔ اس کے بعد "علم الاطبقات الارض" (ترجمہ)، "مجالس النساء"، "حیاتِ سعدی"، "یادگارِ غالب"، "حیاتِ جاوید" اور "مقدمۂ شعر و شاعری" لکھی۔ ان کا شعری مجموعہ "دیوانِ حالی" اور مضامین کا مجموعہ "مضامینِ حالی" چھپ چکا ہے۔

۱۸۸۷ء میں حالی کو نظام حیدرآباد کی طرف سے پچھتر روپے ماہوار کا وظیفہ مقرر کیا گیا، ۱۹۰۴ء میں انھیں علمی و ادبی خدمات کے صلے میں سرکار برطانیہ کی جانب سے شمس العلما کا خطاب عطا کیا گیا۔

الطاف حسین حالی

شاعری کے لیے شرطیں

اب ہم کو یہ بتانا ہے کہ شاعری میں کمال حاصل کرنے کے لیے کون سی شرطیں ضروری ہیں اور شاعر میں وہ کون سی خاصیت ہے جو اس کو غیر شاعر سے تمیز دیتی ہے۔

تخیل

سب سے مقدم اور ضروری چیز جو کہ شاعر کو غیر شاعر سے تمیز دیتی ہے۔ قوت متخیلہ یا تخیل ہے جس کو انگریزی میں امیجنیشن کہتے ہیں۔ یہ قوت جس قدر شاعر میں اعلیٰ درجہ کی ہوگی اسی قدر اس کی شاعری اعلیٰ درجہ کی ہوگی۔ اور جس قدر یہ ادنیٰ درجہ کی ہوگی اسی قدر اس کی شاعری ادنیٰ درجہ کی ہوگی۔ یہ وہ ملکہ ہے جس کو شاعر ماں کے پیٹ سے اپنے ساتھ لے کر نکلتا ہے اور جو اکتساب سے حاصل نہیں ہو سکتا۔ اگر شاعر کی ذات میں یہ ملکہ موجود ہے اور باقی شرطوں میں جو کہ کمال شاعری کے لیے ضروری ہیں کچھ کمی ہے تو وہ اس کمی کا تدارک اس ملکہ سے کر سکتا ہے۔ لیکن اگر یہ ملکہ فطری کسی میں موجود نہیں ہے تو اور ضروری شرطوں کا کتنا ہی بڑا مجموعہ اس کے قبضہ میں ہو وہ ہرگز شاعر کہلانے کا مستحق نہیں۔ یہ وہ طاقت ہے جو شاعر کو وقت اور زمانہ کی قید سے آزاد کرتی ہے اور ماضی اور استقبال اس کے لیے زمانہ حال میں کھینچ لاتی ہے وہ آدم اور جنت کی سرگزشت اور حشر و نشر کا بیان اس طرح کرتا ہے کہ گویا اس نے تمام

واقعات اپنی آنکھوں سے دیکھتے ہیں اور ہر شخص اس سے ایسا ہی متاثر ہوتا ہے جیسا کہ ایک واقعی بیان سے ہونا چاہیے۔ اسی کی یہ طاقت ہوتی ہے کہ وہ جن اور پری، عنقا اور آب حیواں جیسی فرضی اور معدوم چیزوں کو ایسے معقول اوصاف کے ساتھ متصف کر سکتا ہے کہ ان کی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔ جو نتیجے وہ نکالتا ہے گو وہ منطق کے قاعدوں پر منطبق نہیں ہوتے لیکن جب دل اپنی معمولی حالت سے کسی قدر بلند ہوتا ہے تو وہ بالکل ٹھیک معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً فیضی کہتا ہے:

سخت ست سیاہی شب من
لختے ز شب ست کوکب من

اس پر منطقی قاعدے سے یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ رات کی تاریکی سب کے لیے یکساں ہوتی ہے پھر ایک خاص شخص کی رات سب سے زیادہ تاریک کیوں کر ہوتی ہے۔ اور تمام کواکب ایسے اجرام ہیں جن کا وجود بغیر روشنی کے تصور میں نہیں آسکتا۔ پھر ایک خاص کوکب ایسا مظلم اور سیاہ کیوں کر ہو سکتا ہے کہ اس کو کالی رات کا ایک ٹکڑا کہا جا سکے۔ مگر جس عالم میں شاعر اپنے تئیں دکھانا چاہتا ہے وہاں یہ سب باتیں ممکن بلکہ موجود نظر آتی ہیں۔ یہی وہ ملکہ ہے جس سے بعض اوقات شاعر کا ایک لفظ جادو کی فوج کھڑی کر دیتا ہے اور کبھی وہ ایک ایسے خیال کو جو کئی جلدوں میں بیان ہو سکے ایک لفظ میں ادا کر دیتا ہے۔

تخیل کی تعریف

تخیل یا امیجنیشن کی تعریف کرنی بھی ایسی ہی مشکل ہے جیسی کہ شعر کی تعریف، مگر من وجہ اس کی ماہیت کا خیال ان لفظوں سے دل میں پیدا ہو سکتا ہے یعنی وہ ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ کے ذریعہ سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دل کش پیرایہ میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے۔ اس تقریر سے ظاہر ہے کہ تخیل کا عمل اور تصرف جس طرح خیالات میں ہوتا ہے اسی طرح الفاظ میں بھی ہوتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ بعض اوقات شاعر کا

طریق بیان ایسا نرالا اور عجیب ہوتا ہے کہ غیر شاعر کا ذہن کبھی وہاں تک نہیں پہنچ سکتا ہے۔ اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہی ایک چیز ہے جو کبھی تصورات اور خیالات میں تصرف کرتی ہے اور کبھی الفاظ و عبارات میں۔ گرچہ اس قوت کا ہر ایک شاعر کی ذات میں موجود ہونا نہایت ضروری ہے لیکن ہمارے نزدیک اس کا عمل شاعر کے ہر ایک کلام میں یکساں نہیں ہوتا بلکہ کہیں زیادہ ہوتا ہے کہیں کم ہوتا ہے اور کہیں محض خیالات میں ہوتا ہے، کہیں محض الفاظ میں۔ یہاں چند مثالیں بیان کرنی مناسب معلوم ہوتی ہیں:

(۱) غالب دہلوی:

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
جام جم سے یہ مرا جام سفال اچھا ہے

شاعر کے ذہن میں پہلے سے یہ باتیں ترتیب وار موجود تھیں کہ مٹی کا کوزہ ایک نہایت کم قیمت اور ارزاں چیز ہے جو بازار میں ہر وقت مل سکتی ہے اور جام جمشید ایک ایسی چیز تھی جس کا بدل دنیا میں موجود نہ تھا۔ اس کو یہ بھی معلوم تھا کہ تمام عالم کے نزدیک جام سفال میں کوئی ایسی خوبی نہیں ہے جس کی وجہ سے وہ جام جم جیسی چیز سے فائق اور افضل سمجھا جائے۔ نیز یہ بھی معلوم تھا کہ جام جم میں شراب پی جاتی تھی اور مٹی کے کوزہ میں بھی شراب پی جا سکتی ہے۔ اب قوت متخیلہ نے اس تمام معلومات کو ایک نئے ڈھنگ سے ترتیب دے کر ایسی صورت میں جلوہ گر کر دیا کہ جام سفال کے آگے جام جم کی کچھ حقیقت نہ رہی اور پھر اس صورت موجودہ فی الذہن کو بیان کا ایک دلفریب پیرایہ دے کر اس قابل کر دیا کہ زبان اس کو پڑھ کر متلذذ اور کان اس کو سن کر محظوظ اور دل اس کو سمجھ کر متاثر ہو سکے۔ اس مثال میں وہ قوت جس نے شاعر کی معلومات سابقہ کو دوبارہ ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشی ہے تخیل یا امیجنیشن ہے اور اس نئی صورت موجودہ فی الذہن نے جب الفاظ کا لباس پہن کر عالم محسوسات میں قدم رکھا ہے اس کا نام شعر ہے۔ نیز اس مثال میں امیجنیشن کا عمل خیالات اور الفاظ دونوں کے لحاظ سے بہ مرتبہ غایت اعلیٰ درجہ میں واقع ہوا ہے کہ باوجود کمال سادگی اور بے ساختگی کے نہایت بلند اور نہایت تعجب انگیز ہے۔

(۲) غالب کا اسی زمین میں دوسرا شعر یہ ہے:

ان کے آنے سے جو آجاتی ہے منہ پر رونق
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے

شاعر کو پہلے یہ بات معلوم تھی کہ دوست کے ملنے سے خوشی ہوتی ہے اور بگڑی ہوئی طبیعت بحال ہو جاتی ہے۔ نیز یہ بھی معلوم تھا کہ دوست کو جب تک عاشق اپنی حالت زار اور اس کی بدحالی کا صدمہ نہ جتائے دوست عاشق کی محبت اور عشق کا پورا پورا یقین نہیں کر سکتا۔ یہ بھی معلوم تھا کہ حقیقی خوشی سے دفعتاً ایسی بشاشت ہو سکتی ہے کہ رنج اور غم اور تکلیف کا مطلق اثر چہرہ پر باقی نہ رہے۔ اب امیجینیشن نے اس تمام معلومات پر اپنا تصرف کر کے ایک نئی ترتیب پیدا کر دی۔ یعنی یہ کہ عاشق کسی طرح اپنی بدحالی کے زمانے کی تکلیفیں معشوق پر ظاہر نہیں کر سکتا کیونکہ جب تکلیف کا وقت ہوتا ہے اس وقت معشوق نہیں ہوتا اور جب معشوق ہوتا ہے اس وقت تکلیف نہیں رہتی۔ اس مثال میں امیجینیشن کا عمل معنی و الفاظ دونوں طرف بدرجہ غایت لطیف اور حیرت انگیز واقع ہوا ہے جیسا کہ ہر صاحب ذوق پر ظاہر ہے۔

(۳) خواجہ حافظ کہتے ہیں:

صبا بہ لطف بگو آں غزال رعنا را
کہ سر بکوہ و بیاباں تو دادۂ ما را

اس شعر کا خلاصہ مطلب اس سے زیادہ نہیں ہے کہ ہم صرف معشوق کی بدولت پہاڑوں اور جنگلوں میں مارے مارے پھرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس میں امیجینیشن کا عمل خیالات میں اگر ہو بھی تو نہایت خفیف اور مختصر ہوگا مگر الفاظ میں اس نے وہ کرشمہ دکھایا ہے جس نے شعر کو بلاغت کے اعلیٰ درجہ پر پہنچا دیا ہے۔ اسی قسم کے کلام کی نسبت کہا گیا ہے۔ "عبارتے کہ بہ معنی برابری دارد"۔ اول تو صبا کی طرف خطاب کرنا جس میں یہ اشارہ ہے کہ کوئی ذریعہ دوست تک پیغام پہنچانے کا نظر نہیں آتا ناچار صبا کو یہ سمجھ کر پیغامبر بنایا ہے کہ وہ ایک جگہ سے دوسری جگہ جاتی ہے شاید دوست تک بھی اس کا گزر ہو جائے۔ گویا شوق نے ایسا ازخود رفتہ کر دیا ہے کہ جو چیز پیغامبر ہونے کی قابلیت نہیں رکھتی اس کے ہاتھ پیغام بھیجتا ہے اور جواب کا امیدوار ہے

پھر معشوق حقیقی کو جس کی ذات بے نشان ہے۔ بطور استعارہ کے غزالِ رعنا کے ساتھ تعبیر کرنا جس سے بہتر استعارہ نہیں ہو سکتا اور پھر اس کی طلب کو غزالِ رعنا کی مناسبت سے کوہ و بیاباں میں پھرنے سے تعبیر کرنا اور پھر باوجود ضمیر متصل کے جو 'دادہ' میں موجود تھی ضمیر مخاطب منفصل یعنی لفظ تو اضافہ کرنا جس سے پایا جائے کہ تیرے سوا کوئی شے ہماری اس سرگشتگی کا باعث نہیں ہے اور چونکہ پیغام شکایت آمیز تھا اس لیے صبا سے یہ درخواست کرنی کہ 'بہ لطف بگو' یعنی نرمی اور ادب سے یہ پیغام دینا تاکہ شکایت ناگوار نہ گزرے۔ یہ تمام باتیں ایسی ہیں جنھوں نے ایک معمولی بات کو اس قدر بلند کر دیا ہے کہ عقل و تجربہ کے باریک خیالات بھی اس سے زیادہ بلندی پر نہیں دکھائے جا سکتے۔

دوسری شرط کائنات کا مطالعہ

اگرچہ قوت متخیلہ اس حالت میں بھی جب کہ شاعر کی معلومات کا دائرہ نہایت تنگ اور محدود ہو اپنی معمولی ذخیرہ سے کچھ نہ کچھ نتائج نکال سکتی ہے لیکن شاعری میں کمال حاصل کرنے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ نسخۂ کائنات اور اس میں سے خاص کر نسخۂ فطرت انسانی کا مطالعہ نہایت غور سے کیا جائے۔ انسان کی مختلف حالتیں جو زندگی میں اس کو پیش آتی ہیں ان کو تعمق کی نگاہ سے دیکھنا جو امور مشاہدہ میں آئیں ان کے ترتیب دینے کی عادت ڈالنی کائنات میں گہری نظر سے وہ خواص و غرائب مشاہدہ کرنے جو عام آنکھوں سے مخفی ہوں اور فکر میں مشق و مہارت سے یہ طاقت پیدا کرنی کہ وہ مختلف چیزوں سے متحد اور متحد چیزوں سے مختلف خاصیتیں فوراً اخذ کر سکے اور اس سرمایہ کو اپنی یاد کے خزانہ میں محفوظ رکھے۔

مختلف چیزوں سے متحد خاصیت اخذ کرنے کی مثال ایسی ہے جیسے مرزا غالب کہتے ہیں:

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

دوسری مثال:

بگذر ز سعادت و نحوست کہ مرا
ناہید بغمزہ کشت و مریخ بہ قہر

یعنی زہرہ کو [illegible] اور مریخ کو [illegible] مانا گیا ہے۔ پس دونوں [illegible] سعادت و نحوست [illegible] ہوتا ہے مریخ قہر سے قتل کرتا ہے تو زہرہ غمزہ سے۔

[illegible] بعینہ استبداد [illegible] کی مثال [illegible] شعر ہے

[illegible] قامت [illegible] قیامت [illegible]
[illegible]

[illegible] ان سے [illegible] قوت متخیلہ کو اپنی اصلی غذا [illegible] بلکہ [illegible] جاتی ہے۔

قوت متخیلہ [illegible] مادہ سے پیدا نہیں کر سکتی بلکہ جو مصالح اس کو [illegible] ملتا ہے اس میں وہ اپنا تصرف کر کے ایک نئی شکل تراش لیتی ہے۔ جتنے بڑے بڑے نامور شاعر دنیا میں گزرے ہیں وہ کائنات یا فطرت انسانی کے مطالعہ میں ضرور مستغرق رہے ہیں۔ جب شاعر کو مطالعہ کی عادت ہو جاتی ہے تو ہر ایک چیز کو غور سے دیکھنے کا ملکہ ہو جاتا ہے اور مشاہدوں کے خزانے گنجینۂ خیال میں خود بخود جمع ہونے لگتے ہیں۔

۳۔ والٹر سکوٹ کی شاعری

سر والٹر سکوٹ جو انگلستان کا ایک مشہور شاعر ہے اس کی نسبت لکھا ہے کہ اس کی خاص خاص نظموں میں جو خاصیتیں ایسی ہیں جن کو سب نے تسلیم کیا ہے، ایک اصلیت سے تجاوز نہ کرنا۔ دوسرے ایک ایک مطلب کو نئے نئے اسلوب سے ادا کرنا۔ جہاں جہاں اس نے کسی باغ یا جنگل یا پہاڑ کی فضا کا بیان کیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس موقع کی روح میں جو خاصیتیں تھیں سر والٹر نے وہ سب انتخاب کر لی تھیں۔ سر والٹر کی نظم پڑھ کر آنکھوں کے سامنے بالکل وہی سماں بندھ جاتا

جو پہلے خود اس موقع کے دیکھنے سے معلوم ہوا تھا اور اب دھیان سے اتر گیا تھا۔ ظاہرا اس نے بیانات میں قوتِ متخیلہ پر ایسا بھروسہ نہیں کیا کہ اصلیت کو چھوڑ کر محض تخیل ہی پر قناعت کر لیتا۔" کہتے ہیں کہ جب وہ "روکبی" کا قصہ لکھ رہا تھا ایک شخص نے اس کو دیکھا کہ پاکٹ بک میں چھوٹے چھوٹے خودرو پھول پتے اور میوے جو وہاں اگ رہے تھے اس کو نوٹ کر رہا ہے۔ ایک دوست نے اس سے کہا کہ اس دردسر سے کیا فائدہ؟ کیا عام پھول کافی نہ تھے جو چھوٹے چھوٹے پودوں کو درج کرنے کی ضرورت پڑی۔ سر والٹر نے کہا تمام کائنات میں دو چیزیں بھی ایسی نہیں ہیں جو بالکل یکساں ہوں۔ پس جو شخص محض اپنے تخیل پر بھروسہ کر کے مذکورۂ بالا مطالعے سے چشم پوشی یا غفلت کرے گا اس کو بہت جلد معلوم ہو جائے گا کہ اس کے دماغ میں چند معمولی تشبیہوں یا تمثیلوں کا ایک نہایت محدود ذخیرہ ہے جن کو برتتے برتتے خود اس کا جی اکتا جائے گا اور سامعین کو سنتے سنتے نفرت ہو جائے گی۔ جو شخص شعر کی ترتیب میں اصلیت کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتا اور تخیل پر اپنی عمارت کی بنیاد نہیں رکھتا وہ اس بات پر قدرت رکھتا ہے کہ ایک مطلب کو جتنے اسلوبوں میں چاہے بیان کرے۔ اس کا تخیل اسی قدر وسیع ہوگا جس قدر اس کا مطالعہ وسیع ہے۔

تیسری شرط تفحص الفاظ

کائنات کے مطالعہ کی عادت ڈالنے کے بعد دوسرا نہایت ضروری مطالعہ یا تفحص ان الفاظ کا ہے جن کے ذریعہ سے مخاطب کو اپنے خیالات مخاطب کے روبرو پیش کرنے ہیں۔ یہ دوسرا مطالعہ بھی ویسا ہی ضروری اور اہم ہے جیسا کہ پہلا۔ شعر کی ترتیب کے وقت اول متناسب الفاظ کا انتخاب کرنا اور پھر ان کو ایسے طور پر ترتیب دینا کہ شعر سے معنی مقصود کے سمجھنے میں مخاطب کو کچھ تردد باقی نہ رہے اور خیال کی تصویر ہوبہو آنکھوں کے سامنے پھر جائے اور باوجود اس کے کہ اس ترتیب میں ایک جادو مخفی ہو جو مخاطب کو مسخر کر لے۔ اس مرحلے کا طے کرنا جس قدر دشوار ہے اسی قدر ضروری بھی ہے۔ کیونکہ اگر شعر میں یہ بات نہیں ہے تو اس کے

کہنے سے نہ کہنا بہتر ہے۔ اگرچہ شاعر کے متخیلہ کو الفاظ کی ترتیب میں بھی ویسا ہی دخل ہے جیسا کہ خیالات کی ترتیب میں۔ لیکن اگر شاعر زبان کے ضروری حصہ پر حاوی نہیں ہے، اور ترتیب شعر کے وقت صبر و استقلال کے ساتھ الفاظ کا تتبع اور تفحص نہیں کرتا تو محض قوت متخیلہ کچھ کام نہیں آسکتی۔

جن لوگوں کو یہ قدرت ہوتی ہے کہ شعر کے ذریعہ سے اپنے ہم جنسوں کے دل میں اثر پیدا کر سکتے ہیں ان کو ایک ایک لفظ کی قدر و قیمت معلوم ہوتی ہے وہ خوب جانتے ہیں کہ فلاں لفظ جمہور کے جذبات پر کیا اثر رکھتا ہے اور اس کے اختیار کرنے یا ترک کرنے سے کیا کیا خاصیت بیان میں پیدا ہوتی ہے۔ نظم الفاظ میں اگر بال برابر بھی کمی رہ جاتی ہے تو وہ فوراً سمجھ جاتے ہیں کہ ہمارے شعر میں کون سی بات کی کسر ہے۔ جس طرح ناقص سانچے میں ڈھلی ہوئی چیز فوراً کھل جاتی ہے اسی طرح ان کے شعر میں اگر تاؤ بھاؤ کا بھی فرق رہ جاتا ہے تو ان کی نظر میں کھٹک جاتا ہے۔ اگرچہ وزن اور قافیہ کی قید ناقص اور کامل دونوں قسم کے شاعروں کو اکثر اوقات ایسے لفظ کے استعمال پر مجبور کرتی ہے جو خیال کو بخوبی ادا کرنے سے قاصر ہے مگر فرق صرف اس قدر ہے کہ ناقص شاعر تھوڑی سی جستجو کے بعد اسی لفظ پر قناعت کر لیتا ہے اور کامل جب تک زبان کے تمام کنوئیں نہیں جھانک لیتا تب تک اس لفظ پر قانع نہیں ہوتا۔ شاعر کو جب تک الفاظ پر کامل حکومت اور ان کی تلاش و جستجو میں نہایت صبر و استقلال حاصل نہ ہو ممکن نہیں کہ وہ جمہور کے دلوں پر بالاستقلال حکومت کر سکے۔ ایک حکیم شاعر کا قول ہے کہ "شعر شاعر کے دماغ سے ہتھیار بند نہیں کودتا بلکہ خیال کی ابتدائی ناہمواری سے لے کر انتہائی تنقیح و تہذیب تک بہت سے مرحلے طے کرنے ہوتے ہیں جو کہ اب سامعین کو شاید محسوس نہ ہوں لیکن شاعر کو ضرور پیش آتے ہیں۔"

اس بحث کے متعلق چند امور ہیں جن کو فکر شعر کے وقت ضرور ملحوظ رکھنا چاہیے:

اوّل خیالات کو صبر و تحمل کے ساتھ الفاظ کا لباس پہنانا پھر ان کو جانچنا اور تولنا اور ادائے معنی کے لحاظ سے ان میں جو قصور رہ جائے اس کو رفع کرنا۔ الفاظ کو ایسی ترتیب سے منظم کرنا کہ صورۃً اگرچہ نثر سے متمیز ہو مگر معنی اسی قدر ادا کرے جیسے کہ نثر

میں ادا ہو سکتے۔ شاعر بشرطیکہ شاعر ہو اوّل تو وہ ان باتوں کا لحاظ وقت پر ضرور کرتا ہے اور اگر کسی وجہ سے بالفعل اس کو زیادہ غور کرنے کا موقع نہیں ملتا تو پھر جب کبھی وہ اپنے کلام کو اطمینان کے وقت دیکھتا ہے اس کو ضرور کاٹ چھانٹ کرنی پڑتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر بڑے بڑے شاعروں کا کلام مختلف نسخوں میں مختلف الفاظ کے ساتھ پایا جاتا ہے۔

شبلی نعمانی

شبلی نعمانی ۴ جون ۱۸۵۷ء ۔ ۱۸ نومبر ۱۹۱۴ء اعظم گڑھ کے ایک گاؤں بندول میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام شیخ حبیب اللہ تھا۔ آپ نے محمد فاروق چریاکوٹی سے فارسی اور عربی کی تعلیم لی۔ مزید تعلیم کے لیے رامپور گئے وہاں ارشاد حسین رامپوری سے فقہ کی تعلیم حاصل کی۔ انھوں نے لاہور جا کر مولانا فیض الحسن سہارنپوری سے اکتساب فیض کیا، کچھ عرصے تک وکالت کرتے رہے، ۱۸۸۳ء میں علی گڑھ گئے، اور سرسید کی وساطت سے محمڈن اینگلو اورینٹل کالج میں عربی کے اسسٹنٹ پروفیسر مقرر ہوئے، علی گڑھ کے زمانے میں ہی وہ ایک شاعر، ادیب، مورخ اور مفکر کی حیثیت سے پہچانے گئے، ۱۸۹۲ء میں شبلی نے روم، شام اور مصر کی سیاحت کی، اور اعظم گڑھ لوٹے۔ ۱۸۹۳ء میں ندوۃ العلما کی بنیاد ڈالی۔ ۱۸۹۴ء میں حیدرآباد گئے، وہاں ان کے لیے وظیفہ جاری ہوا۔ ۱۹۰۱ء میں حیدرآباد میں "سررشتہ علوم و فنون" کی نظامت کے عہدے پر تعینات کیے گئے۔ ۱۹۰۵ء میں ندوۃ العلما کے معتمد تعلیم کی حیثیت سے علم و ادب کی خدمت کرتے رہے، اور "الندوہ" جاری کیا، کچھ عرصے کے بعد معتمدی سے مستعفی ہوئے۔

شبلی کی شخصیت پہلودار تھی، وہ مورخ، نقاد، انشا پرداز، شاعر، مذہبی عالم اور سوانح نگار تھے، ان کی سوانح عمریاں "المامون" اور "الفاروق" بہت مشہور ہیں، انھوں نے "سیرۃ النبی" بھی لکھی، مزید انھوں نے "سیرۃ النعمان"، "الغزالی" اور "سوانح مولانا روم" بھی لکھی ہے، "علم الکلام" اور "الکلام" بھی ان کی تصانیف ہیں، انھوں نے "شعرالعجم" اور "موازنہ انیس و دبیر" لکھ کر اردو تنقید میں اپنا مقام متعین کر لیا۔ شبلی کے مقالات علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ، معارف، تہذیب الاخلاق، دکن ریویو اور الندوہ میں چھپتے رہے، انھوں نے خطوط بھی لکھے ہیں، جو "مکاتیب شبلی" کے عنوان سے چھپ چکے ہیں۔

فنِ بلاغت

مسلمانوں نے جو علوم و فنون خود ایجاد کیے اور جن میں وہ کسی کے ممنون منت نہیں ان میں ایک فن یہ بھی ہے اور خود ہم کو بھی ایک مدت تک یہ گمان تھا کہ یہ فن بھی مسلمانوں نے یونانیوں سے لیا۔ ابن اثیر نے مثل السائر میں ایک جگہ لکھا ہے کہ "یونانیوں نے فن بلاغت پر جو کچھ لکھا ہے اگرچہ اس کا ترجمہ عربی زبان میں ہو چکا ہے لیکن میں اس سے واقف نہیں اور اس لیے اس فن میں میں نے جو نکتے ایجاد کیے ہیں ان میں کسی کا میں مقلد نہیں۔"

ابن اثیر نے گو اپنے آپ کو یونانیوں کی خوشہ چینی کے الزام سے بچایا لیکن فحوائے عبارت سے اس قدر ثابت ہوتا ہے کہ اصل فن یونان ہی سے آیا تھا لیکن اب اس خیال کی غلطی علانیہ ثابت ہو گئی۔ اصل یہ ہے کہ ارسطو نے کتاب ریطوریقا کے نام سے لکھی تھی جس کو اس نے منطق کا ایک حصہ قرار دیا تھا۔ ریطوریقا وہی لفظ ہے جس کو انگریزی میں ریٹارک کہتے ہیں۔ اردو میں اس لفظ کا ترجمہ خطابت یا فن تقریر ہوسکتا ہے۔ یہی کتاب ہے جس کی نسبت لوگوں کو دھوکہ ہوا کہ مسلمانوں کا فن بلاغت اسی سے ماخوذ ہے۔ اس کتاب کو شیخ بوعلی سینا نے اپنی کتاب منطقیات شفا میں پورا پورا لے لیا ہے یعنی اس کے مطالب اپنے الفاظ میں ادا کر دیے ہیں۔ ابن رشد نے اس کتاب کے اصلی ترجمہ کی جو اصلاح کی تھی اس کا بڑا حصہ بیروت میں چھپ گیا ہے۔ یہ ذخیرے ہمارے سامنے ہیں اور ان سے ثابت ہوتا ہے کہ مسلمانوں کا فن بلاغت ارسطو کی کتاب سے چھو بھی نہیں گیا ہے۔

ارسطو کی کتاب کا موضوع یہ ہے کہ جب کوئی تقریر کسی موقع پر کی جائے تو امور ذیل قابلِ لحاظ ہوں گے:

۱۔ مضمون تقریر کیا ہے؟
۲۔ مضمون کے مخاطب کون لوگ ہیں؟
۳۔ تقریر کرنے والا کون ہے؟

ان مختلف حیثیتوں کے لحاظ سے تقریر کے مقدمات کس قسم کے ہونے چاہئیں۔ چنانچہ ارسطو نے اس کتاب میں بتایا ہے کہ واعظ، حکیم، وکیل فریق مقدمہ وغیرہ وغیرہ کی تقریر کے اصول کیا ہیں؟ اور ہر ایک کے طریقہ استدلال کو کس طرح ایک دوسرے سے مختلف ہونا چاہیے۔ اگرچہ اس میں شبہ نہیں کہ ارسطو کی یہ کتاب نہایت دقیق اور لطیف مباحث پر مشتمل ہے اور اگرچہ اس کا بھی سخت افسوس ہے کہ مسلمانوں نے اس کتاب سے کچھ فائدہ نہیں اٹھایا لیکن بہرحال مسلمانوں کا فن بلاغت ایک جداگانہ چیز ہے اور اس کے وہ خود موجد ہیں۔

فن بلاغت پر جہاں تک ہمیں معلوم ہے سب سے پہلے جو کتاب لکھی گئی وہ دلائل الاعجاز عبدالقاہر جرجانی کی ہے۔ اس سے پہلے کی تصنیفیں بھی ہم نے دیکھی ہیں لیکن در حقیقت ان کو اس فن کی تصنیفات نہیں کہہ سکتے۔ دلائل الاعجاز کے بعد اور بہت سی کتابیں لکھی گئیں یہاں تک کہ مطول اور مختصر معانی پر گویا خاتمہ ہوا۔

آج کل یہ فن جس طریقے سے پڑھا اور پڑھایا جا رہا ہے اس سے زیادہ کسی فن کی مٹی خوار نہیں۔ طلبا اور علما ان لفظوں اور عبارتوں کو جو مختصر معانی وغیرہ میں مذکور ہیں بار بار دہراتے ہیں لیکن خود نہیں جانتے کہ ہم کیا کہہ رہے ہیں۔ ایک عام قاعدہ ہے کہ جب انسان کسی فن کے مسائل کو سمجھ لیتا ہے اور اس پر حاوی ہو جاتا ہے تو جہاں کہیں ان مسائل کا موقع آتا ہے انسان اس کو استعمال کر سکتا ہے اور کرتا ہے، مثلاً اگر تم نے عربی فن نحو میں مہارت حاصل کر لی ہے تو جب کوئی عبارت تمھارے سامنے آ جائے گی تم اس کو بے تکلف پڑھتے چلے جاؤ گے۔ لیکن فن بلاغت کی درس و تدریس کی یہ حالت ہے کہ مختصر معانی اور مطول سو سو بار دہرا چکے ہیں لیکن اگر قرآن مجید کی کوئی عبارت یا عربی کا کوئی شعر دے دیا جائے تو ہرگز نہ بتا سکیں گے کہ

اس میں کیا کیا بلاغت کے اصول پائے جاتے ہیں۔

اس کی وجہ یہ ہے کہ ان درسی کتابوں میں مسائل بلاغت کو اس طرح صاف اور سلجھا کر نہیں لکھا ہے کہ طالب علم کے ذہن میں اصل مسئلہ کی تصویر اتر جائے۔ مسئلہ ابھی پورا بیان بھی نہیں ہوتا ہے کہ اس کے ساتھ لفظی جھگڑے شروع ہو جاتے ہیں اور طلبہ کا ذہن ان بے ہودہ بحثوں میں پریشان ہو جاتا ہے۔

ایک بہت بڑی وجہ یہ ہے کہ ان مسائل کے لیے کثرت سے مثالیں نہیں پیش کی جاتیں۔ عبدالقاہر جرجانی نے جو مثالیں لکھ دی تھیں وہی آج تک چلی آتی ہیں بلکہ اس میں بھی بہت سی چھوٹ گئیں۔

مسائل بلاغت کے ذہن نشین کرنے کا سب سے بہتر طریقہ یہ ہے کہ اپنی زبان میں اس کی مثالیں سمجھائی جائیں لیکن ہمارے علمائے عربی اس قدر مجبور ہیں کہ کبھی اردو زبان سے ان مسائل کی مثالیں پیش ہی نہیں کر سکتے

ان وجوہ کی بنا پر ہم نے ارادہ کیا ہے کہ وقتاً فوقتاً فن بلاغت کے اہم مسائل اس رسالہ میں اس طرح ادا کیے جائیں کہ مسئلہ کی تصویر دل میں اتر جائے اور اس تمثیل کے لیے تمام مثالیں اردو کلام سے دی جائیں۔

چنانچہ اس پرچہ میں ہم فصاحت کے مسئلہ پر بحث کرتے ہیں جو بلاغت کا پہلا زینہ ہے۔

فصاحت کی تعریف علمائے ادب نے یہ کی ہے کہ لفظ میں ثقالت نہ ہو، غریب نہ ہو، قواعد صرفی کے خلاف نہ ہو۔ اس مختصر جملہ کی تفصیل یہ ہے کہ لفظ درحقیقت ایک قسم کی آواز ہے اور چونکہ آوازیں بعض شیریں، دل آویز اور لطیف ہوتی ہیں مثلاً طوطی و بلبل کی آواز اور بعض مکروہ و ناگوار مثلاً کوے اور گدھے کی آواز، اس بنا پر الفاظ بھی دو طرح کے ہوتے ہیں، بعض شستہ، سبک، شیریں اور بعض ثقیل، بھدے، ناگوار۔ پہلی قسم کے الفاظ ایسے ہوتے ہیں کہ فی نفسہٖ ثقیل اور مکروہ نہیں ہوتے لیکن تحریر و تقریر میں ان کا استعمال نہیں ہوا ہے یا بہت کم ہوا ہے۔ اس قسم کے الفاظ بھی جب ابتداءً استعمال کیے جاتے ہیں تو کانوں کو ناگوار معلوم ہوتے ہیں۔ ان کو فن بلاغت کی اصطلاح میں غریب کہتے ہیں۔ اس قسم کے الفاظ بھی فصاحت میں خلل انداز

خیال کیے جاتے ہیں۔ لیکن یہ نکتہ یہاں لحاظ کے قابل ہے کہ بعض موقعوں پر غریب لفظ کی غرابت اس وجہ سے کم ہو جاتی ہے کہ اس کے ساتھ کے الفاظ بھی اسی قسم کے ہوتے ہیں۔ مثلاً ایک شاعر کہتا ہے۔ ؎

ذرّیتِ رسول کی خاطر جلائی نار

نار کا لفظ اس موقع پر غریب، نامانوس اور بیگانہ ہے لیکن یہی لفظ جب فارسی ترکیبوں کے ساتھ اردو میں مستعمل ہوتا ہے مثلاً نارِ دوزخ، نارِ جہنم، تو وہ غرابت نہیں رہتی۔

فصاحت کے مدارج بھی مختلف ہیں یعنی بعض الفاظ فصیح ہیں، بعض فصیح تر، بعض ان سے بھی بڑھ کر فصیح۔ مثال کے طور پر ہم دو چار مثالیں نقل کرتے ہیں جن سے فصاحت اور فصاحت کے مختلف مراتب کا اندازہ ہو سکے گا۔ ان مثالوں میں ایک ہی مضمون مختلف الفاظ میں ادا کیا گیا ہے۔

کس نے نذر کی انگوٹھی رکوع و سجود میں
سائل کو کس نے دی ہے انگوٹھی نماز میں
آنکھوں میں پھرے اور نہ مردم کو خبر ہو
آنکھوں میں یوں پھرے کہ مژہ کو خبر نہ ہو
جیسے مکاں سے زلزلہ میں صاحبِ مکاں
جیسے کوئی بھونچال میں گھر چھوڑ کے بھاگے
رویا میں بھی حسین کو رویا ہی کرتے ہیں
حسرت ہے کہ خواب میں بھی رویا کیجیے

معانی و الفاظ کی مناسبت

حسنِ کلام کا ایک بڑا نکتہ یہ ہے کہ مضامین کی نوعیت کے لحاظ سے الفاظ استعمال کیے جائیں۔ لفظ چوں کہ آواز کی ایک قسم ہے اور آواز کے مختلف اقسام ہیں، مہیب، پُررعب، سخت، نرم، شیریں، لطیف، اسی طرح الفاظ بھی صورت اور وزن کے لحاظ سے مختلف طرح کے ہوتے ہیں۔ بعض نرم، شیریں اور لطیف ہوتے ہیں۔

بعض سے جلالت اور شان ٹپکتی ہے بعض سے درد و غمگینی ظاہر ہوتی ہے [illegible] پرغم [illegible] سادہ، شیریں، سہل اور سلیس الفاظ [illegible] میں بزم و رزم، شاندار الفاظ کا استعمال پسندیدہ سمجھا جاتا ہے۔ [illegible] مدح، رزم، فخر و ادعا، وعظ و پند، جذبات کے بیان [illegible] جو اس نکتہ سے آشنا ہیں وہ ان مراتب کا لحاظ رکھتے ہیں [illegible] بلاغت [illegible] ہیں جو اس فرق مراتب سے واقف نہیں [illegible] ان پر اس قدر [illegible] ہے کہ ہر قسم کے مضامین [illegible] سے ادا ہوتے ہیں۔ ان کا کلام ہمیشہ ایک ہی رنگ [illegible] نکتہ ہے کہ [illegible] سے رزم اور فردوسی سے بزم [illegible] حضرت یوسف کی داستان کو [illegible] کتاب یوسف زلیخا [illegible]

بگرید یوسف دگر بارہ زار

رزم، بزم، فخر، حسرت، شوق ہر ایک مضمون کے لیے [illegible] موزوں ہیں اور ان مضامین کے لیے انہیں الفاظ کا استعمال کرنا چاہیے۔ مثلاً:

ایک شاعر نے میدان اور غیظ کو ان الفاظ میں ادا کیا ہے:

گرمی تھی تپش تھی اسد کردگار سے
نکلا ڈکارتا ہوا ضیغم کچھار سے
کیا جانے کس نے روک دیا ہے دلیر کو
سب دشت گونجتا ہے یہ غصہ ہے شیر کو
تھا یہ بپھرا ہوا عباس دلاور شیر جواں
سینہ تو رکھے دیتا تھا نیزے کی سناں
لرزہ تھا رعب حق سے ہر اک نابکار کو
روکے تھا ایک شیر جری دس ہزار کو

ان اشعار میں جو الفاظ آئے ہیں جس طرح ان کے معنی غیظ و غضب کے ہیں اسی طرح ان الفاظ کی آواز اور لہجہ سے بھی ہیبت اور غیظ و غضب کا اظہار ہوتا ہے۔

کلام کی فصاحت

یہ بحث مفرد الفاظ سے متعلق تھی لیکن کلام کی فصاحت میں صرف لفظ کا فصیح ہونا کافی نہیں بلکہ یہ بھی ضروری ہے کہ جن الفاظ کے ساتھ وہ ترکیب میں آئے ان کی ساخت، ہیئت، نشست، سبکی اور گرانی کے ساتھ اس کو خاص تناسب اور توازن ہو، ورنہ فصاحت قائم نہ رہے گی۔ قرآن مجید میں لکھا ہے: مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى۔ فواد اور قلب دو ہم معنی الفاظ ہیں اور دونوں فصیح ہیں۔ لیکن اگر اس آیت میں فواد کے بجائے قلب کا لفظ آئے تو خود یہی لفظ غیر فصیح ہو جائے گا جس کی وجہ یہ ہے کہ گو قلب کا لفظ بجائے خود فصیح ہے لیکن ما قبل اور ما بعد کے جو الفاظ ہیں ان کی آواز کا تناسب قلب کے ساتھ نہیں ہے۔

میر انیس کا مصرع ہے: ع

فرمایا آدمی ہے کہ صحرا کا جانور

صحرا اور جنگل ہم معنی ہیں اور دونوں فصیح ہیں۔ انیس نے مختلف موقعوں پر ان دونوں لفظوں کا استعمال کیا ہے اور ہم معنی ہونے کی حیثیت سے کیا ہے لیکن اگر اس مصرع میں صحرا کے بجائے جنگل کا لفظ آجائے تو یہی لفظ غیر فصیح ہو جائے گا۔ ذیل کے شعر میں ؎

طائر ہوا میں مست ہرن سبزہ زار میں
جنگل کے شیر گونج رہے تھے کچھار میں

اگر جنگل کے بجائے صحرا لاؤ تو مصرع کا مصرع پھُس پھُسا ہو جاتا ہے۔

شبنم اور اوس ہم معنی ہیں اور برابر درجہ کے فصیح ہیں لیکن اس شعر میں ؎

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامن صحرا بھرا ہوا

اگر اوس کے بجائے شبنم کا لفظ لایا جائے تو فصاحت خاک میں مل جائے گی۔ یہی اوس کا لفظ جو اس موقع پر اس قدر فصیح ہے اس مصرع میں ع

شبنم نے بھر دیئے ہیں کٹورے گلاب کے

شبنم کے بجائے لایا جائے تو فصاحت بالکل ہوا ہو جائے گی۔

اس میں نکتہ یہ ہے کہ ہر لفظ چونکہ ایک قسم کا سُر ہے اس لیے یہ ضروری ہے کہ جن الفاظ کے سلسلے میں وہ ترکیب دیا جائے ان کی آوازوں سے اس کو تناسب ہو ورنہ مخالف سُروں کو ترکیب دینا ہوگا۔ نغمہ اور راگ فرداً فرداً آوازوں یا سُروں کا نام ہے۔ ہر سُر بجائے خود دلکش اور دل آویز ہے لیکن اگر دو مخالف سُروں کو باہم ترکیب دے دی جائے تو دونوں مکروہ ہو جائیں گے۔ راگ کے دلکش اور موثر ہونے کا یہی گُر ہے کہ جن سُروں سے ان کی ترکیب ہو ان میں نہایت تناسب اور توازن ہو۔

الفاظ بھی چونکہ ایک قسم کی صوت اور سُر ہیں۔ اس لیے ان کی لطافت، شیرینی اور روانی اسی وقت تک قائم رہتی ہے جب گرد و پیش کے الفاظ بھی لے میں ان کے مناسب ہوں۔ دبیر کا مشہور مصرعہ ہے ؎

زیرِ قدمِ والدہ فردوسِ بریں ہے

اس میں جتنے الفاظ ہیں یعنی زیر، قدم، والدہ، فردوس، بریں سب بجائے خود فصیح ہیں لیکن ان کے باہم ترکیب دینے سے جو نغمہ پیدا ہوا وہ اس قدر بے جوڑ اور گراں ہے کہ زبان اس کا تحمل نہیں کر سکتی۔ شاید تم کو خیال ہو کہ مصرعہ کی ترکیب چونکہ فارسی ہو گئی ہے اس لیے ثقل پیدا ہو گیا ہے لیکن یہ صحیح نہیں۔ سیکڑوں مصرعوں میں اسی قسم کی فارسی ترکیبیں ہیں لیکن یہ ثقل نہیں پایا جاتا۔ مثلاً میر انیس کہتے ہیں ؎

میں ہوں سردارِ شبابِ چمنِ خلدِ بریں
میں ہوں خالق کی قسم دوشِ محمدؐ کا مکیں

بلکہ مصرعہ میں فارسی ترکیب کے علاوہ توالیِ اضافات بھی موجود ہے لیکن بے لطفی اور ثقل نہیں ہے۔

جب کسی مصرعہ یا شعر کے تمام الفاظ میں ایک خاص قسم کا تناسب، توازن اور توافق پایا جاتا ہے اور اس کے ساتھ وہ تمام الفاظ بجائے خود بھی فصیح ہوتے ہیں تو وہ پورا مصرعہ یا شعر فصیح کہا جاتا ہے۔ یہی چیز ہے جس کو بندش کی صفائی، نشست کی خوبی، ترکیب کی دلآویزی، سلاست اور روانی سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہی چیز ہے جس کی نسبت خواجہ حافظ فرماتے ہیں ؎

آں را کہ خوانی استاد گر بنگری بہ تحقیق
صنعت گر است اما شعر رواں ندارد

الفاظ کے توازن و تناسب سے کلام میں جو فرق پیدا ہوتا ہے وہ ایک مثال میں آسانی سے سمجھ میں آ سکتا ہے۔ میر انیس حضرت علی اکبر کی اذان دینے کی تعریف ایک موقع پر اس طرح کرتے ہیں ؎

[illegible] گو کہ چہکتا تھا چمن میں

اسی مضمون کو دوسرے موقع پر اس طرح ادا کرتے ہیں ؎

بلبل چہک رہا تھا ریاض رسول میں

ایک مضمون ہے۔ وہی الفاظ ہیں لیکن ترتیب کی ساخت نے دونوں مصرعوں میں کس قدر فرق پیدا کر دیا ہے۔

ائتلاف الوزن مع المعنی

ترتیب الفاظ کے لحاظ سے شعر کی بڑی خوبی یہ ہے کہ کلام کے اجزا کی جو اصلی ترکیب ہے وہ بحال خود قائم رہے۔ مثلاً اول جز فاعل، مفعول، مبتدا، خبر، متعلقات فعل جس ترتیب کے ساتھ ہر وقت بول چال میں آتے ہیں یہی ترتیب شعر میں باقی رہے۔ اگرچہ اس میں شبہ نہیں کہ اس ترتیب کا بعینہ قائم رہنا قریب قریب ناممکن ہے لیکن ایک آدھ شعر یا بہت سے بہت دو شعر میں اتفاقیہ یہ بات پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً سعدی کے یہ اشعار ؎

بدو گفتم کہ مشکی یا عبیری
کہ از بوئے دلآویز تو مستم
بگفتا من گلے ناچیز بودم
ولیکن مدتے با گل نشستم
جمال ہم نشیں در من اثر کرد
وگرنہ من ہماں خاکم کہ ہستم

لیکن چونکہ نظم کا درحقیقت سب سے بڑا کمال یہی ہے کہ اگر اس کو نثر کرنا چاہیں تو

نہ ہو سکے اور یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب شعر میں الفاظ کی وہی ترتیب باقی رہے جو نثر میں معمول ہوا کرتی ہے۔ اس لیے ہر شاعر کو کوشش کرنی چاہئے کہ یہ نثری ترتیب اگر پوری طرح نہیں رہ سکتی تو بہرحال اس کے قریب پہنچ جائے۔ جس قدر اس کا لحاظ رکھا جائے گا اسی قدر شعر زیادہ صاف، برجستہ، رواں اور ڈھلا ہوا ہوگا۔ مثلاً یہ شعر دیکھئے

کچھ تو ہوتے ہیں محبت میں جنوں کے آثار
اور کچھ لوگ بھی دیوانہ بنا دیتے ہیں

دل نہیں مانتا جہاں جاؤں
ہائے میں کیا کروں کہاں جاؤں

نیاز فتح پوری

نیاز فتح پوری (۱۸۸۴ء – ۲۴ مئی ۱۹۶۶ء) ضلع بارہ بنکی میں پیدا ہوئے۔ والد محمد امیر خان محکمہ پولیس میں ملازم تھے۔ وہ فارسی نظم و نثر پر قدرت رکھتے تھے۔ نیاز فتح پوری نے ابتدائی تعلیم گھر میں ہی حاصل کی۔ ۱۸۹۳ء میں مدرسہ اسلامیہ فتح پور میں داخل کیے گئے۔ ۱۸۹۹ء میں میٹرک کا امتحان پاس کیا۔ اس کے بعد دارالعلوم ندوہ اور مدرسہ عالیہ رامپور میں تعلیم حاصل کی۔ انھوں نے ادبی زندگی کا آغاز شعر گوئی سے کیا۔ ان کی نظمیں مجلوں میں شائع ہوتی رہیں۔ ساتھ ہی وہ مضامین بھی لکھنے لگے۔ وہ یلدرم اور ابوالکلام آزاد کی نثر نگاری سے متاثر ہوئے۔ انھوں نے ناول اور ڈرامے لکھے اور رومانی افسانہ نگاری میں نام پیدا کیا۔ ۱۹۰۰ء میں وہ اخبار "زمیندار" سے منسلک ہو گئے۔ ۱۹۱۱ء میں ہفتہ وار "توحید" کے معاون مدیر ہو گئے۔ ۱۹۱۳ء میں ماہنامہ "نقاد" سے وابستہ ہو گئے۔ ۱۹۲۲ء میں "نگار" کے اڈیٹر مقرر ہوئے۔ انھوں نے ادب، سیاست، مذہب اور تنقید پر مضامین لکھے۔ جولائی ۱۹۶۲ء میں پاکستان منتقل ہوئے اور کراچی میں رہائش اختیار کی، اور وہیں سے "نگار" شائع کیا۔

نیاز فتح پوری ۱۹۰۰ء میں پولیس سب انسپکٹر ہو گئے، ۱۹۰۲ء میں مستعفی ہو گئے۔ ۱۹۰۳ء سے ۱۹۰۵ء تک مدرسہ اسلامیہ کے ہیڈ ماسٹر رہے، ۱۹۰۹ء سے ۱۹۱۰ء تک دوبارہ اسی مدرسہ سے منسلک ہو گئے۔ ۱۹۱۲ء میں تیسری بار اسی مدرسے میں کام کرتے رہے، پاکستان میں نیشنل میوزیم کراچی میں عربی اور فارسی مخطوطات کی وضاحتی فہرست مرتب کرنے پر مامور ہو گئے، ۱۹۶۲ء میں حکومتِ ہند کی طرف سے انھیں پدم بھوشن کا اعزاز ملا۔

نیاز فتح پوری ادب کے علاوہ فقہ، حدیث، تفسیر، نجوم، علم الکلام، فلسفہ، منطق،

عروض، تاریخ، نفسیات اور موسیقی میں دستگاہ رکھتے تھے!

کتابیں:

(۱) ایک شاعر کا انجام (۲) جذبات بھاشا (۳) نگارستان (۴) جمالستان (۵) انتقادیات (جلد اول و دوم) (۶) شہاب کی سرگزشت (۷) مکتوبات نیاز (تین جلدیں) (۸) نقاب اٹھ جانے کے بعد (۹) مشکلات غالب (۱۰) مذاہب عالم کا تقابلی مطالعہ (۱۱) شبستاں کا قطرۂ گوہریں (۱۲) مذاکرات نیاز (۱۳) [illegible] (۱۴) نقش ہائے رنگ رنگ (۱۵) محمد بن قاسم سے بابر تک (۱۶) ترغیبات جنسی (۱۷) من و یزداں (۱۸) تاریخ کے گمشدہ ورق (۱۹) [illegible] (۲۰) [illegible] عربی سے ترجمہ، (۲۱) صحابیات (۲۲) حسن کی عیاریاں،

اصولِ نقد

اصول نقد ادبیات کے مطالعہ کے سلسلہ میں سب سے زیادہ اہم چیز جو نہ صرف اپنے ذوق کی تسکین بلکہ دوسروں کے نتائج فکر کی قیمت کا اندازہ کرنے کے لیے بھی ناگزیر ضروری ہے۔ اصولاً اس فن کو جاننا ہے جسے انگریزی میں [illegible] کہتے ہیں۔ اس کا ماخذ یونانی لفظ ہے جس کے معنی فیصلہ کرنے کے ہیں۔ اردو میں عام [illegible] اس کا ترجمہ تنقید کیا جاتا ہے لیکن زیادہ صحیح لفظ نقد یا انتقاد ہے جس کا مفہوم پرکھنا یا جانچنا ہے اور جو شخص یہ خدمت انجام دیتا ہے اسے نقاد کہتے ہیں۔

دنیا میں سب سے زیادہ بلند چیز تخلیقی ادب ہے جس سے [illegible] زندگی کی تشریح ہے اس لیے ایک بلند انتقاد کا صحیح مدعا یہ ہونا چاہیے کہ ادبیات کی ان صورتوں پر غور کرے جن کے ذریعہ سے زندگی کی تشریح کی جاتی ہے۔ اس غور سے جو نتیجہ ہوگا وہی ایک عمدہ فیصلہ ہوگا۔ مختصراً نقد [illegible] نقد ایک بے لاگ کوشش ہے۔ اس چیز کے بہترین حصہ کو سیکھنے اور نمایاں کرنے کی جو دنیا کے دائرہ علم [illegible] ہو۔ اس سے [illegible] زندگی [illegible] ہے اور [illegible] کے مختلف طریقوں اور اصولوں [illegible]

دماغ انسانی میں مختلف قوتیں سرگرم کار پائی جاتی ہیں۔ ایک قوت تصنیف دوسری قوت [illegible] اور تیسری قوت انتقاد۔ ان تینوں قوتوں میں سے اول الذکر دو [illegible] کے بعد قوت انتقاد اپنا کام کرتی ہے۔ [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] بعد یونانی و رومی [illegible] سکونت اختیار کی تو وہاں [illegible] علوم و فنون کی [illegible] جب [illegible] اور تمام فنون میں سے ایک فن نقد بھی تھا۔ جب زمانہ ما بعد میں علوم و فنون کی اشاعت ہوئی [illegible] مختلف عبارات اور دلیلوں کے سمجھنے کے لیے کوئی [illegible] معیار قرار [illegible] تو یورپ کی قوموں نے اس طرف توجہ کی، خصوصیت کے ساتھ فرانس، جرمنی [illegible] غور و فکر اور ذہین رسالے [illegible] تعارف کا بھی [illegible] ضروری ہے۔

اس فن نے ادبیات کو کس حد تک متاثر کیا، اس کی تفصیل کا موقع نہیں لیکن مختصراً یہ بتانا ضروری ہے کہ عہد حاضر میں اس فن کے شرائط کیا ہیں اور ایک نقاد بننے کے لیے کن اصولوں کی پابندی لازم ہے۔ اگلے زمانے میں نقد کا مدار صرف وہ اصول و قواعد تھے جو متقدمین کے علوم و فنون سے اخذ کیے گئے تھے مثلاً اگر کوئی شخص علم لغت پر کوئی کتاب لکھتا تو وہ اسی وقت صحیح مانی جاتی جب کہ لغت کے کلام سے ماخوذ ہوتی یا ان کے مقررہ اصول پر مرتب کی جاتی کیونکہ قدما کے اصول لازوال حقیقت تسلیم کیے جاتے تھے لیکن اٹھارھویں صدی سے علوم و فنون کا نیا دور شروع ہوتا ہے کیونکہ اس زمانہ میں فنون کی ترقی کا مدار صرف بحث و تجربہ قرار پایا۔ وہ عہد جب ارسطو کے اقوال ایک ناقابل انکار حقیقت تسلیم کیے جاتے تھے

گزر گیا، اور دنیا جدید تمدن کے ساتھ ساتھ کورانہ تقلید اور قدما کے تسلط سے آزاد ہو کر بجائے اقوال ماثورہ کے صرف تجربات، مشاہدات اور بحث و نقد کو معیار صداقت سمجھنے لگی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ تمام علوم و فنون میں ترقی ہونے لگی اور ایک ایک مسئلہ پر بڑی بڑی اہم کتابیں تصنیف ہونے لگیں۔ انھیں میں ایک فن نقد بھی ہے جس نے ایک مستقل صورت اختیار کر لی۔

اس فن کی غرض صرف یہ ہے کہ تصنیف اور ان کے موضوع سے بحث کی جائے اور مصنف و زمانہ تصنیف کی باہمی مناسبت ظاہر کر کے ان کتابوں سے مقابلہ کیا جائے جو کسی مخصوص موضوع پر مختلف زمانوں اور ملکوں میں لکھی گئی ہیں۔ علمی زبانوں پر اظہار کرنا نقاد کا کام نہیں ہے کیوں کہ نقاد کے لیے ہر موضوع میں مہارت تامہ رکھنا ضروری نہیں ہے۔ البتہ ہر عہد اور ملک کی علمی تاریخ سے اس کا آگاہ ہونا یقیناً لازم ہے کیونکہ فن نقد اور تاریخ علم و ادب میں باہم بہت ربط پایا جاتا ہے۔

فن نقد کے تین اغراض ہیں: تشریح، حکم اور تعین مراتب۔ جو شخص کسی کتاب پر نقد کرے اسے چاہیے کہ پہلے اسے غور سے پڑھ کر سمجھ لے اور اسی کے ساتھ اس موضوع کی دیگر کتابوں کا بھی مطالعہ کرے۔ کیونکہ بغیر اس کے وہ زیر نظر کتاب کا کوئی درجہ متعین نہیں کر سکتا۔

متقدمین کا قاعدہ تھا کہ جب وہ کسی کتاب پر نقد کرتے تھے تو صرف اس کے موضوع اور مضامین پر نگاہ ڈال لیتے تھے اور معانی و لغت، صرف و نحو کی حیثیت سے اس پر نظر کرتے تھے لیکن موجودہ فن نقد بہت بلند ہے۔ آج جب کوئی شخص نقد کرتا ہے تو اسے یہ بھی بتانا پڑتا ہے کہ علم و ادب کی تاریخ میں یہ کتاب کس درجہ میں رکھی جانے کی مستحق ہے۔ اس کے مضامین کو موضوع سے کہاں تک مناسبت ہے۔ عصر حاضر سے اس کا کیا تعلق ہے اور تصنیف کو مصنف اور اس کے ماحول سے کیا نسبت حاصل ہے۔

سب سے پہلے وہ مصنف کی سوانح حیات پر نگاہ ڈالتا ہے کہ اس کے وطن کا جغرافی وقوع، اور ماحول کی کیا حالت ہے، وہ کس خاندان یا قوم سے تعلق رکھتا ہے کن لوگوں میں اس نے تربیت پائی۔ اس کا خاندان غریب تھا یا دولت مند، اس کا

لڑکپن اور شباب کن افکار و مشاغل میں بسر ہوا، زمانہ اس کے موافق تھا یا مخالف، اس نے تحصیلِ علوم کہاں کی، کن لوگوں سے استفادہ کیا۔ اس کی زندگی کس طرح بسر ہوئی۔ کسی سے اس کو محبت ہوئی یا نہیں۔ زندگی اسے عزیز تھی یا نہیں وطن سے باہر اس نے سیاحت کی یا نہیں۔ زندگی میں اسے کیا کیا تجربات حاصل ہوئے، لوگوں کے ساتھ اس کا سلوک کیا رہا۔ اس کی دماغی حالت و جسمانی صحت کیسی تھی۔ الغرض نقاد ان تمام باتوں سے باخبر ہو کر کتاب کے متعلق اپنی رائے ظاہر کرتا ہے اور اسی کا نام تشریح ہے۔

اس کے بعد حکم کا درجہ ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ نقاد اپنے ذاتی میلان اور انفرادی ذوق سے علیحدہ ہو کر کتاب کے موضوع کے لحاظ سے منصفانہ رائے قائم کرے۔ یعنی اگر اس کی طبیعت ڈرامہ کو پسند کرتی ہے۔ تو خواہ مخواہ ناول کی برائی نہ کرے۔ اگر اسے بو نواس کے خمریات سے دلچسپی ہے تو عنترہ کی رزمیات پر اعتراض نہ کرے۔ اگر اسے میر انیس کے مراثی اچھے معلوم ہوتے ہیں تو وہ غالب کے تغزل پر معترض نہ ہو بلکہ ہر مصنف کو منصفانہ نگاہ سے دیکھے اور اس کے محاسن و معائب پر انصاف سے قلم اٹھائے اور سوائے اظہارِ حقیقت کے کوئی اور غرض اس کے پیشِ نظر نہ ہو۔ اسی لیے بہترین نقاد وہی ہو سکتا ہے جو کسی خاص فن یا موضوع سے گہری دلچسپی نہ رکھتا ہو بلکہ عام علمی مذاق رکھتا ہو۔

حکم کے بعد تعیینِ مراتب کی منزل آتی ہے مثلاً اگر ہم آتش، مومن و غالب کے حالاتِ زندگی شخصی ضروریات اور مخصوص اسالیب بیان کر کے ذوقِ سلیم سے کام لیں تو ان میں سے ہر ایک کا درجہ متعین کرنا پڑے گا۔ یہی وہ چیز ہے جو فرائضِ نقاد میں سب سے زیادہ نزاکت و اہمیت رکھتی ہے اور اسی لیے اصولِ نقد مرتب کرنے کی کوشش عرصہ سے جاری ہے، مگر کسی مخصوص قسم کے ادب کو سامنے رکھ کر ان اصول کے مکمل ہونے کی ذمہ داری نہیں لی جا سکتی۔ اس کا سبب صرف یہ ہے کہ یہ اصول خوبیوں کا مقابلہ کر کے مرتب کیے جاتے ہیں اگر نظریۂ ادب پہلے عقلی اصول کے مطابق مقرر کر لیا جائے تو نقد میں بھی آسانی ہو سکتی ہے اور اس کا بھی کوئی اصول مستنبط ہو سکتا ہے لیکن یہ شاید اس وقت تک ممکن نہیں جب تک

ادبیات کا پہلو مجروح ہو۔ جس کی بنیاد کسر افادیت پرستی پر نہ ہو اور یہ نہ صرف دشوار ہے بلکہ ادبیات کی لذت اندوزی کو ختم کر دینے والا بھی ہے۔

اس حیثیت سے ادبی پہلو پر جس وقت غور کیا جاتا ہے تو ہمیں اس کے دو شعبے نظر آتے ہیں ایک علمی اور دوسرا عملی۔ سترھویں صدی تک انفرادی طور پر کتابوں اور مضمونوں کے متعلق تبصرے تو ہوتے تھے۔ البتہ انتقادی نظریوں پر منتشر خیالات ضرور ملتے تھے۔ مثلاً ارسطو ہوریس اور بوسیو وغیرہ نے شاعری پر جو اصول نقد مرتب کیے [illegible] کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ بہ لحاظ زمانہ [illegible] متقدمین نے دو کوششیں کی ہیں ایک یہ کہ انھوں نے ادبیات [illegible] حریف متقدمین کی اور دوسرے یہ کہ نظموں کی قسمیں کر کے رزمیہ، تمثیلیہ اور غنائیہ نظموں کے قواعد و اصول علاحدہ علاحدہ مرتب کیے۔ یہ قواعد بظاہر اصول [illegible] معلوم ہوتے ہیں لیکن فی الحقیقت نتیجہ ہیں صرف استقرا [illegible] کا۔

سب سے پہلے ارسطو نے یونان کے بڑے انشا پردازوں کی طرز تحریر دیکھ کر اصول انتقاد مرتب کیے مثلاً یہ دیکھ کر کہ ہومر کی نظموں میں پہلے تمہید ہوتی ہے اس کے بعد اصل بیان اور پھر نتیجہ، ارسطو نے طے کر دیا کہ ہر رزمیہ نظم کو انھیں تین حصوں میں منقسم ہونا چاہیے۔ ارسطو کے بعد ہوریس وغیرہ نے کچھ اور اصول مرتب کیے اور سولھویں صدی تک ان کی پابندی بھی کی گئی۔ آخر کار یہ بھی بدلے اور نئے اصول بنائے گئے۔ چنانچہ سولھویں صدی کے ایک نقاد آرٹینو کا خیال ہے کہ:

> "شخصی و انفرادی ذوق کے علاوہ نقد و انتقاد کا کوئی معیار نہیں ہے۔"

اناطول فرانس ایک اچھے نقاد کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے کہ:

> "بہترین نقاد وہ ہے جو ادبیات کے شاہکاروں کے سلسلہ ذکر میں خود اپنی روح کے کارنامے بیان کرتا ہے۔ بعض ایسے نقاد بھی ہیں جو اپنی تصانیف کو سائنس کا درجہ دیتے ہیں۔"

ایک مسلک انتقاد کا اور ہے جو اسے بالکل وجدان یا جمالیات سے متعلق سمجھتا ہے۔ چنانچہ مسٹر پروفرو کا خیال ہے۔ انتقاد کا اصل مقصد صرف یہ بتانا ہے کہ ایک تصنیف میں کیوں دلکشی پائی جاتی ہے اور وہ کیونکر پیدا ہوتی ہے۔ گویا اس کے نزدیک انتقاد کا دائرہ صرف جمالیاتی دائرہ ہے اور اسی کے اندر رہ کر جمالیاتی تشریح و تجزیہ کرنا چاہیے۔

ولسن نے عہدِ حاضر کے فن انتقاد پر لکھتے ہوئے یہاں تین قسموں کا ذکر ہے ایک سائنٹفک یعنی جس کے ذریعے تمدنی مذہب سے موضوع کی تشریح کر کے اس کا تصنیفی درجہ متعین کرتے ہیں۔ دوسری قسم تصنیفی یعنی ہے اس سے مراد ادب کے نفسیاتی پہلو پر غور کرنا ہے اور اسی لحاظ سے مخصوص نظریوں کو قائم کر کے نتیجہ پر پہنچنا۔ تیسری قسم تشریحی ہے جو کسی ادبی تصنیف کی حقیقت معلوم کرنے کے لیے اس کو صرف مفروضہ اصول نقد پر منطبق کرتی ہے۔

ہر چند یہ بالکل درست ہے کہ ہم کو کسی تصنیف پر نقد کرنے کے لیے پورا مواد جمع کر کے اس کا تجزیہ اور اس کی دلکشی و لذت اندوزی کی صراحت کرنا چاہیے لیکن ساتھ ہی ساتھ ہم کو یہ بھی دیکھ لینا چاہیے کہ وہ تصنیف واقعی کوئی ایسی چیز ہے جس سے انسانی روح لذت حاصل کر سکتی ہے اور اس اکتسابِ لذت کے اسباب کیا ہیں اس کے لیے ضروری ہے کہ ہم خود اپنے لیے چند اصول مرتب کریں، کیونکہ آج کل جب کہ فن انتقاد کے متعدد مسلک پائے جاتے ہیں اور ان میں سے ہر ایک نے اپنے علیحدہ قواعد مقرر کر لیے ہیں۔ ایک آزاد نقاد کے لیے بہترین طریقہ یہی ہوگا کہ وہ اپنے آپ کو کسی اصول کا پیرو نہ سمجھے اور خود اپنی قوتِ تمیز سے کام لے کر حسن و قبح کا فیصلہ کرے۔

یہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ نقاد کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ کسی خاص فن یا موضوع سے گہری دلچسپی رکھتا ہو بلکہ اس کو ایک عام علمی و ادبی ذوق رکھنے والا انسان ہونا چاہیے لیکن اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ ہم اس علمی و ادبی ذوق کو اتنی وسعت دے دیں کہ ہر وہ شخص جو ایک عمومی آگاہی مختلف علوم و فنون کی رکھتا ہے۔ وہ ہر علم و فن کی کتاب پر نقد کرنے کا اہل قرار پائے، یا یہ کہ جو کسی ایک ہی مخصوص فن سے گہری

دلچسپی رکھتا ہے۔ وہ اس فن کی کتابوں پر نقد کرنے کا مستحق قرار نہ پائے۔ ایسے لوگ جو تمام علوم سے دلچسپی رکھتے ہوئے ان کی ضروری آگاہی رکھتے ہوں بہت کم ہوتے ہیں۔ اسی لیے قابل عمل صورت صرف یہی ہے کہ ہر شخص کے ذوق و اکتساب کے لحاظ سے انتقاد خدمت کی توقع اس سے کرنا چاہیے۔

ہو سکتا ہے کہ ایک شخص فلسفہ کا خاص ذوق رکھتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ ادبیت کے حسن و قبح کے سمجھنے کی بھی اہلیت رکھتا ہے۔ پس ایسی صورت میں یقیناً فلسفہ کی کتابوں پر نقد کرنے کا زیادہ مستحق سمجھا جائے گا، لیکن ادبیات پر گفتگو کرنے سے بھی اسے باز نہیں رکھا جا سکتا لیکن یہ یقیناً ظلم ہوگا کہ ایسا شخص جو شاعری سے بالکل لگاؤ نہیں رکھتا اس کو مومن و غالب کے موازنہ کا اہل سمجھنا محض اس لیے کہ فلسفیات میں اس کی نکتہ آفرینیاں بہت مشہور ہیں۔

ادبیات یا شاعری میں دو لفظ اکثر سننے میں آتے ہیں ایک سخن گو اور دوسرا سخن فہم میری رائے میں یہ دونوں لفظ اصطلاحات انتقاد میں شامل کر لینے کے قابل ہیں کیونکہ نظری و عملی انتقاد کے سلسلۂ بحث میں ان سے بہت مدد مل سکتی ہے۔ اگر ایک شخص اچھا شاعر ہے تو ہم اسے سخن گو کہتے ہیں مگر دوسرا جو شاعر تو نہیں ہے مگر ذوق شاعری پاکیزہ رکھتا ہے، اسے سخن فہم کہتے ہیں پھر جس طرح ہر سخن فہم کا سخن گو ہونا ضروری نہیں اسی طرح ہر سخن گو کا سخن فہم ہونا بھی لازم نہیں۔ اور اس کی نمایاں ترین مثال ہم میر کو پیش کر سکتے ہیں کہ یوں تو وہ سخن گوئی کے لحاظ سے یقیناً خدائے تغزل ہے لیکن جس وقت وہ خود اپنے اشعار کا انتخاب پیش کرتا تو ہم کو حیرت ہوتی ہے کہ دنیا جن اشعار کو میر کے نشتر سمجھتی ہے وہ خود میر کے نزدیک دل میں پھانس چبھونے کی بھی اہلیت نہیں رکھتے ہیں، میں نے قوت انتخاب کا یہ نقص اچھے شعرا میں پایا ہے اور نفسیاتی حیثیت سے غور کرنے کے بعد اس کو قرین عقل پاتا ہوں کیونکہ شاعر کی حیثیت ایک ایسے آرٹسٹ کی ہے جو اپنی کوشش میں اپنی ساری روح صرف کر دیتا ہے اور اپنے تمام ادب پاروں کو اسی نگاہ سے دیکھتا ہے جیسے باپ اپنی متعدد اولاد کو دیکھتا ہے اس لیے جب

اپنے کلام کے انتخاب پر مجبور کیا جائے گا تو یقیناً وہ کوئی صحیح رائے نہ دے سکے گا۔ اسی لیے انتقاد کا حق ادا کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ گریبان دوسرے کا ہو اور ہاتھ آپ کا ہیں تو اپنے ہاتھ سے اپنے گریبان کی وسعت و تنگی کی داد نہیں دے سکتے۔

ادبیات اور خصوصیت کے ساتھ شاعری پر تبصرہ کرنے کے سلسلے میں سب سے زیادہ جھگڑے کی چیزوں کا سوال ہے، ہو سکتا ہے کہ ایک ہی چیز آپ کے لیے پسندیدہ ہو اور میرے لیے ناگوار، ایک ہی انداز بیان مجھے بھاتا ہو اور آپ کو پسند نہ ہو اور اسی لیے انتقادیات میں یہ مسلمہ اصول مان لیا گیا ہے کہ جس وقت سوال صرف ذوق کا پیدا ہوگا تو ہمیں طبقہ خواص کو سامنے رکھنا پڑے گا وہ خواص تقریباً وہی ہیں جن کا میں اوپر ذکر کر چکا ہوں اور جن کی بنیاد وجدان و نفسیات پر قائم ہے

فراق گورکھپوری

رگھوپتی سہاے فراق گورکھپوری [illegible] ۱۸۹۶ء ، ۲۸ فروری ۱۹۸۲ء [illegible] [illegible] کے والد [illegible] گورکھپور [illegible] [illegible] [illegible] اور آئی سی ایس کے لیے منتخب ہوئے، مگر [illegible] تحریک میں شامل ہو گئے، اور [illegible] [illegible] ۱۹۲۶ء سے [illegible] تک [illegible] سکریٹری رہے۔ ۱۹۳۰ء میں [illegible] الہ آباد یونیورسٹی میں انگریزی کے لیکچرر ہو گئے۔ ریٹائرمنٹ کے بعد چند سال [illegible] یو جی سی کے [illegible] پروفیسر رہے۔

فراق نے [illegible] سے کرنے کے بعد شاعری شروع کی۔ ان کی ازدواجی زندگی بقول ان کے ایک مستقل عذاب تھی۔ فراق [illegible] ان کی شاعری تھی۔ وہ ایک بلند پایہ نقاد بھی تھے۔ ان کی تصانیف کے ترجمے انگریزی اور ہندی میں ہوئے ہیں۔ ان کی ادبی خدمات کے اعتراف میں الہ آباد یونیورسٹی نے [illegible] کا فراق نمبر اور [illegible] نے بھی فراق نمبر شائع کیا۔ ان کے شعری مجموعہ گل نغمہ پر گیان پیٹھ ایوارڈ اور ساہتیہ اکاڈمی ایوارڈ ملا ہے۔

تصانیف

(۱) نغمۂ ساز (۲) غزلستان، (۳) شبنمستان، (۴) روح کائنات، (۵) گل نغمہ، (۶) شعرستان، (۷) دھرتی کی کروٹ، (۸) گلبانگ، (۹) روپ، (۱۰) ہزار داستان، (۱۱) پچھلی رات، (۱۲) اندازے، (۱۳) اردو کی عشقیہ شاعری، (۱۴) مشعل، (۱۵) چراغاں۔

شعر و شاعری

ہر آدمی کو ہر لحظہ بے شمار باتیں یا چیزیں شعوری یعنی [illegible] تحت [illegible] متاثر کرتی رہتی ہیں پھر شعوری تاثرات بھی تحت الشعور میں اتر جاتے ہیں [illegible] انھیں تاثرات کا ایک عالم انتشار ہے [illegible] تاثرات کا [illegible] یہ متوازن و منظم ہو جاتے ہیں اور ان سے ہماری داخلی زندگی میں [illegible] و توازن و سالمیت جہاں تک شعور محض کا تعلق ہے [illegible] ہر آدمی کی داخلی زندگی میں منتشر، غیر منظم، غیر متوازن [illegible] ناموزوں ہیجان کے موجب ہوتے ہیں جس کی [illegible] زندگی [illegible] جب روح کو پیٹ کی شکایت ہوگی اور وہ بھی [illegible] زندگی کا اعتدال، زندگی کا سکون و جمعیت، زندگی [illegible] فرحت سب میں فرق آتا ہے [illegible] و غایت ہے۔

[illegible]

عاشق کو عشقیہ نغمے سنا دیتے ہیں، پوری انسانی تہذیب و تمدن تمام خارجی طمطراق کے باوجود فنون لطیفہ کی محتاج ہے۔ فنون لطیفہ کے بغیر تمدن بیمار پڑ جاتا ہے اور ایک بیماری نہیں سیکڑوں بیماریوں کا شکار ہو جاتا ہے۔

ہر زمانے میں حقیقی معنوں میں شاعر و فنکار بہت محدود تعداد میں ہوا کرتے ہیں ان کے اندر داخلی زندگی کے انتشار سے پیدا ہونے والا بحران غیر معمولی طور پر شدید ہوا کرتا ہے۔ پوری انسانیت ایک داخلی انتشار یا پریشان خاطری کا شکار رہتی ہے لیکن یہ انتشار ایک شاعر کے اندر بہت شدید شکل اختیار کر لیتا ہے اور اسے جھنجھوڑ جھنجھوڑ کر رکھ دیتا ہے۔

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

[illegible] فن کی صورت میں شاعر کی زندگی کے تاثرات ذاتی دکھ سکھ، ذاتی غم و غصہ، ذاتی خوشی یا ناکامی، ذاتی علم و ادراک تک محدود نہیں رہتے۔ ان محدودیتوں کو توڑ کر یہ تاثرات اس کے وجدان یا جمالیاتی حس کے عناصر میں ڈھل جاتے ہیں، وہاں انتشار تنظیم کی شکل اختیار کرتا ہے۔ غیر ہم آہنگی ہم آہنگی سے بدل جاتی ہے۔ بے ربطی شعور اور تجربے کی موسیقی سے بدل جاتا ہے، ادھورا پن تکمیل سے بدل جاتا ہے، آلودہ شعور، شعور محض سے بدل جاتا ہے۔ اسی طریقہ کار سے شعر کی تخلیق ہوتی ہے۔ اسی داخلی عمل سے تخلیق شعر کے وقت شاعر اپنے اس وجود کو حقیقی معنوں میں پا جاتا ہے جسے انتشار نے ٹکڑے ٹکڑے کر دیا تھا۔ شاعر کی تخلیق سے ہزارہا آدمی جو شعر کہنے کی صلاحیت نہیں رکھتے لیکن شعر سے متاثر ہونے کی اہلیت رکھتے ہیں اپنی ٹوٹی پھوٹی ہستیوں کو پھر سے جڑتا ہوا دیکھتے ہیں اور بہت حد تک ان کی زندگیاں بھی پوری اکائیاں بن جاتی ہیں۔ اس بے مثال خدمت کے لیے امیر غریب سب ہی یعنی پورا سماج شاعر کی عزت کرتا ہے۔ بظاہر شاعر انھیں کچھ نہیں دیتا لیکن بباطن یعنی شعر کے پردے میں ان کی داخلی زندگی کے تمام زخموں کو مندمل کر دیتا ہے۔ شاعر انھیں زندگی کا نسخہ دیتا ہے، ان کے انتشار کو ہم آہنگی سے بدل دیتا ہے، ان کے کرخت تجربوں کو مترنم بنا دیتا ہے، ان کے ذہن کی دھندلی تصویروں کو واضح کر دیتا ہے۔

شاعری میں ہماری زندگی کے گرد آلود تجربے اپنے حقیقی خط و خال سے روشناس ہوتے ہیں، اس آئینے میں وہ اپنی اصلی صورت پہچان لیتے ہیں۔

زندگی کے خارجی مسائل کا حل شاعری نہیں لیکن وہ داخلی مسائل کا حل ضرور ہے ایسا تو نہیں ہے کہ زندگی کے ہر داخلی مسئلے اور ہر شعور و تاثرات کا جمالیاتی پہلو ایک ہی شاعر دیکھ سکے یا دکھا سکے لیکن مرکزی مسائل و تاثرات کا بہت بڑا حصہ ایک حقیقی اور بڑے شاعر کی آواز میں حل ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

شاعری کا مقصد ہم جو کچھ بھی سمجھیں اس کا حقیقی مقصد بلند ترین وجدانی کیفیات و جمالیاتی شعور پیدا کرنے کے علاوہ کچھ نہیں۔ یہ کیفیت و شعور اپنی جگہ خود ایک بلند ترین مقصد ہے۔ یہاں تک کہ جد و جہد اور عمل کے متعلق بھی شاعری کا مقصد تحریک و ترغیب عمل نہیں ہے بلکہ عمل کا جمالیاتی وجدانی احساس کرنا۔

تو کیا عملی دنیا میں شاعری کی کارفرمائی مفقود نہیں؟ شاعری اور دیگر فنونِ لطیفہ بہ یک وقت ضد عمل ہیں۔ ضد عمل تو اس لیے ہیں کہ جیسا اوپر کہا جا چکا ہے ان کی غرض و غایت وجدانی جمال پیدا کرنا ہے۔ لیکن عمل کے بھی تو سیکڑوں پہلو ہیں۔ عمل میں محض کھردری افادیت نہیں ہوتی۔ انسانی عمل میں ایک داخلی رقتی حس بھی رہتا ہے۔ جو ہماری قوت ارادی میں رچاؤ، روشنی، تربیت یافتگی، لطافت، نرمی و نزاکت اور وجد آفرین محرکات پیدا کرتا ہے۔ اس طرح جمالیاتی شعور براہ راست نہیں، مگر بالواسطہ عمل پر اثر انداز ہوتا ہے، یہ شعور افادیت کی دنیا کو وسعت، گہرائی، بلندی اور سجاوٹ عطا کرتا ہے۔ قوت ارادی میں اور عمل میں ایک ترتیب و معنویت پیدا کرتا ہے۔ جب قوت ارادی اور عمل جمالیاتی محرکات سے محروم ہو جاتے ہیں تو ان میں اکھڑ پن آجاتا ہے اور تعمیری ترغیبات اکثر تخریبی ترغیبات بن جاتی ہیں۔ ہندو دیومالا میں شکتی کی تصویر بہت حسین ہے۔ شہرۂ آفاق رزمیوں اور ناٹکوں میں ہیرو محض سورما نہیں بلکہ حسین و جمیل بھی ہوتا ہے۔ اس لیے عمل اور جمالیات بے تعلق نہیں ہیں۔

بہت سے مفکروں نے بڑے صنعتی شہروں، کارخانوں، مکانوں، مزدوروں کی چالیوں، کارخانوں میں کام کرنے کے طریقوں میں اور اس زندگی کے ماحول و فضا کی بدصورتی کا رونا رویا ہے ان کی یہ تحریریں اسی لیے تو وجود میں آئیں کہ مندرجہ بالا

[illegible] جمالیاتی اور اخلاقی احساس کو ٹھیس لگی، اخلاق جس کا عمل سے گہرا تعلق ہے وہ جمالیاتی تصورات کا پروردہ ہے، ایک نظر سے یہاں تک کہہ دیا [illegible] اخلاق سے زیادہ جمالیاتی یا ذوقی [illegible] ہے، یہ سب صحیح ہے لیکن فنون لطیفہ کو براہ راست عمل کا رہنما کی طرح نہیں بنایا جا سکتا۔ جیسے جیسے [illegible] عام تربیت یافتہ اور منظم ہوتا جائے گا [illegible] کے دباؤ کی سے وہ بہت سی برائیاں دور ہوتی جائیں گی جن کے سبب [illegible] اور عمل کے نعرے لگاتے ہیں عمل بھی کسی دن یقیناً معنوی مقصد حیات کی تکمیل کا آلہ بن جائے گا جب وہ ایک فن بن جائے گا لیکن جیسا کہ میں اوپر اشارہ کر چکا ہوں عمل کے جمالیاتی تصور کے علاوہ ایسی اہم چیزوں کا جمالیاتی تصور بھی ضروری ہے جن کا تعلق عمل سے نہیں ہے۔ جدید مفکرین عالم اب اس طرح کا ہموار خیال کرنے لگے ہیں کہ اگر فنون لطیفہ کی رگ حیات سے محروم ہو تو صرف منظم یا قانونی عمل یا محض بلند علمی دنیا تنہا تہذیب کو مکمل نہیں کر سکتیں اور زندگی کے نقص کو دور نہیں کر سکتیں۔

جہاں تک ذہنی زندگی کا تعلق ہے حیات انسانی کا غالباً سب سے مرکزی مسئلہ انسانی جنسی زندگی سے متعلق ہوتا ہے۔ اس لیے عشقیہ شاعری اگر اس میں خلوص کی گہرائی ہو اور انسانی فطرت کی کماحقہ ترجمانی ہو تو سب سے زیادہ اپیل کرتی ہے پھر مناظر قدرت کی مصوری اور [illegible] معنویت کی اپیل بھی ہمہ گیر ہوتی ہے۔ اسی لیے ایسی شاعری [illegible] مناظر فطرت کے ساتھ ساتھ تخیل کی گہرائی بھی ہو بہت بلند پایہ [illegible] اور مناظر فطرت کے علاوہ کائنات اور انسانی حیات سے متعلق [illegible] ان موضوعات پر دو طرح سے حقیقی شاعری [illegible] کلی طور سے اور جزوی یا خصوصی طور سے یا بیک وقت دونوں [illegible] مسائل تمدنی، اخلاقی، سیاسی یک ایسے اہم ہو رہتے ہیں [illegible] تو ہے بھی شاعر کے وجدان میں تحلیل ہو کر [illegible] لگتا ہے۔ اگر ان موضوعات [illegible]

[illegible]

[illegible]

کا شعور نامکمل طور پر ہی جمالیاتی شعور بن سکے اور ان کی عارضیت ان کی ابدیت پر مسلط اور حاوی ہو جائے، بجائے گیان دھیان کے چیخ پکار کی عمداری ہو جانے کا خطرہ رہتا ہے، ان موضوعات کے علاوہ سائنس اور فلسفے کی دریافتیں، انسانی عمل کے کارنامے بلکہ خود فنونِ لطیفہ کے نمونے اور ان کی اہمیت بھی بلند ترین شاعری کے موضوعات ہیں۔ یہاں تک کہ بلند فنکاری اور بلند شاعری، بلند ترین شاعری کے موضوعات رہے ہیں۔ یہاں یہ بھی بتا دینا ضروری ہے کہ شاعری کرنا نسبتاً آسان ہے لیکن شاعری میں روحِ شاعری کوٹ کوٹ کر بھر دینا بہت مشکل ہے یاد رہے کہ جو دماغی کاوش سائنس، فلسفہ اور تمام دوسرے علوم کے لیے درکار ہے اس سے کم دماغی کاوش کالی داس، شیکسپیئر، فردوسی اور دوسرے عالم گیر شعرا کے کارناموں کی تخلیق و تکمیل میں صرف نہیں ہوئی ہے۔

شاعری میں صداقت یا واقعیت کا سوال ایک بہت دلچسپ سوال ہے۔ دنیا کے بڑے شعرا ایک دوسرے کی آوازِ بازگشت نہیں ہوتے، ہر ایک کے وجدان کی اپنی نوک پلک ہوتی ہے اپنے خط و خال ہوتے ہیں، اپنی شخصیت ہوتی ہے۔ ہر ایک کا اپنا رنگ ہوتا ہے اپنا طرزِ احساس اور اندازِ بیان ہوتا ہے۔ ہر ایک کا اسلوبِ احساس و اسلوبِ اظہار الگ ہوتا ہے، شعرا مشترک موضوعات پر قلم اٹھائیں تو ان کی شاعری امتیازات کے باوجود بیک وقت صداقت اور واقعیت کی حامل کیسے ہو سکتی ہے؟ اس لیے کہ حقیقت اور شاعر کے شعور کے امتزاج یا میل جول سے تخلیقِ شعر ہوتی ہے، ہر شاعر کا مزاج اپنی انفرادیت رکھتا ہے۔ اس انفرادیت کے آئینے میں حقیقت کی جھلک بگڑ کے نہیں پڑتی بلکہ سنور کے پڑتی ہے، شاعروں کی مختلف آوازیں سب کی سب سچائی کی آوازیں ہیں، اس کے علاوہ یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ شاعرانہ شخصیت کی تعمیر و تخلیق میں، اس کی داخلی تربیت میں آغازِ آفرینش سے آج تک کے تمام زمانے نسلِ انسانی کی مکمل تاریخ کارفرما ہوتی ہے اور سب سے زیادہ کارفرما ہوتا ہے ادب و کلچر کا وہ ورثہ جو شاعر کو مل جاتے، انفرادیت اگر ہم غور کریں تو سراسر مانگے تانگے کی چیز ہے۔ ہر شاعر کا "میں" ہزاروں "ہموں" سے بنا ہے اس کی شخصیت و انفرادیت حقیقتاً ایک کمپوزٹ فوٹوگراف ہے بلکہ شاعری

کا نہیں ہم سب کے جسم تک اپنے مخصوص خط و خال کے باوجود نسل، ملک، زمانہ اور آبا و اجداد کی دین ہیں۔ ایک اور سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب دنیا بھر کی شاعری مختلف المزاج شعر کی تخلیق ہے تو کسی شخص کے لیے اس کے اپنے ذاتی مزاج کو دیکھتے ہوئے یہ تمام شاعری اس قدر کشش یا اپیل کیوں رکھتی ہے۔ ایک طرف تو نسل و قومیت و انفرادیت کے اختلافات ہیں اور ایک طرف ہر طرح کی کامیاب شاعری کی عالم گیر اپیل ہے جسے دیکھتے ہوئے ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ شاعری زبان، قومیت، نسلیت، ملک و ملت ایمان و مذہب اور ذاتی مزاج کے حدود توڑ دیتی ہے اور تمام انسانوں کا ورثہ بن جاتی ہے اتنا ہی نہیں بلکہ تربیت یافتہ رائے عامہ عموماً متفقہ طور پر شعرا کے مدارج اور مرتبے بھی متعین کرتی ہے ان کی قدریں متفقہ آنکی ہیں۔

ہمیں بہت کم شاعروں کے حالات زندگی معلوم ہیں، ان کے متعلق کچھ خارجی واردات ہمیں معلوم ہو جاتے ہیں لیکن ان کے دل کی سوانح عمری تفصیل سے ہمیں پڑھنے کو نہیں ملتی، لیکن اگر ہم شعر سے صحیح طور پر متاثر ہوں تو شاعر کے کلام میں اس کے دل کی سوانح عمری، اس کی وجدانی شخصیت کا ارتقا ہم دیکھ سکتے ہیں۔ جتنی دیر ہم صحیح معنوں میں کسی شاعر کے کلام سے متاثر رہتے ہیں اتنی دیر تک ہماری شخصیت اس شاعر کی شخصیت بن جاتی ہے۔ من تو شدم تو من شدی والا معاملہ ہے۔ ہر انسان کے اندر پوری انسانی دنیا جی رہی ہے اور شاید پوری کائنات جی رہی ہے۔ ہم شاعر کے کلام سے قریب قریب صحیح اندازہ لگا سکتے ہیں کہ فطرت اور اس کے مناظر، زندگی اور اس کے واقعات اور سانحات میں کن کن چیزوں اور باتوں سے شاعر مستقل طور پر متاثر ہوا ہے اور کس انداز سے متاثر ہوا ہے۔

عموماً بلند عشقیہ شاعری کرنے والا شاعر غیر معمولی شدت جذبات و احساسات کے ساتھ عاشق بھی ہوتا ہے لیکن عشقیہ شاعری کرنے والے شاعر یا دوسری قسم کی شاعری کرنے والے شاعر کی خاموش نشو و نما بچپن ہی سے شروع ہو جاتی ہے۔ بچپن ہی سے اس کا مزاج بنتا ہے، خواہ اسے خود اس کا پتہ نہ ہو کہ آگے پیدا ہونے والے عشقیہ جذبات و رجحانات اس کے اندر پل رہے ہیں۔ جب اسے جنسی محرکات کی خبر بھی نہیں ہوتی اور وہ ایک طفل معصوم ہوتا ہے اس وقت یہ آہستہ آہستہ اگنے والے

جذبات مختلف طریقوں سے ظاہر ہوتے ہیں۔ والدین کی محبت، بھائی بہنوں کی محبت، ہم جماعتوں اور ہم عصروں کی محبت، کچھ پڑوسیوں کی محبت، کچھ قصّے کہانیوں کے کرداروں سے محبت، کچھ خاص مناظر یا مقامات سے محبت کی شکل میں یہ جذبات ایامِ طفلی میں ظاہر ہوتے ہیں اور جوانی میں غیر معمولی شدت کے ساتھ عشقیہ جذبات کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ حقیقی اور پُرخلوص عشقیہ شاعری میں شاعر کی مکمل شخصیت اور بچپن کے زمانے ہی سے اس کی زندگی کے تمام ردِ عمل سمٹ آتے ہیں اگر اس سلسلے میں بہت کچھ ہچکچاتے ہوئے اپنی غزلوں، رباعیوں اور کچھ نظموں کا ذکر کروں تو مجھے یہ کہنا پڑے گا کہ بچپن میں مجھے جس قدر شدید اور پُرخلوص لگاؤ گھر یا باہر کے چند لوگوں سے تھا، مناظرِ فطرت سے غیر معمولی طور پر متاثر ہونے کی حالتیں، موسیقی، نغمہ اور دیگر فنونِ لطیفہ کا جو مجھ پر اثر پڑتا تھا، جو استعجاب اور محویت خاص موقعوں پر مجھ میں پیدا ہو جاتی تھی، جمالِ انسانی کا غیر معمولی اثر جو میرے دل پر ہوتا تھا، کائنات کی پاکیزگی اور اپنے ساتھ اس کی قرابت اور مانوسیت کا جو احساس مجھ کو ہوتا تھا، پھر پُرعظمت کارنامے میرے لیے جو کشش رکھتے تھے اور جس شدت سے مجھے متاثر کرتے تھے زندگی کے وہ نظریے اور آدرش جو میرے اندر پل اور بڑھ رہے تھے، یہ تمام باتیں جو مجھے متاثر کر کے میری تشکیل کر رہی تھیں ان سب کی جھلک میری شاعری کا ایک حساس پڑھنے والا پالے گا اور میرے تجربوں کی آواز سن لے گا اور میرے شعور کی جھنکار اس کے کانوں میں پڑے گی۔

اگر ہم شاعر کے تاثرات کو شاعر کا مذہب کہہ سکیں تو اس مذہب میں ہمیں کچھ خاص باتیں ملیں گی، عالمِ مجاز یا مادی کائنات کی عظمت کا احساس جتنا شاعر یا فن کار کو ہوتا ہے اتنا ہمہ شما کو نہیں ہوتا۔ جتنا بڑا شاعر ہوگا اتنا ہی زبردست اس کا یہ احساس ہوگا۔ شاعر کسی غیر مرئی حقیقت اور اس کے پاک اور لامحدود ہونے کے مقابلے میں محسوسات کی دنیا کی عظمت کا قائل ہوتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس کی بھی مابعد الطبیعیاتی رنگ ہو یا اس کی شخصیت میں عینیت اور روحانیت کو کم یا زیادہ دخل ہو۔ لیکن اس کے وجدان کو بار بار عالمِ آب و گل میں اترنا پڑے گا،

شاعر کے مذہب میں بجائے خدائے پاک کے زمین پاک کا کلمہ پڑھا جاتا ہے۔ مظاہر فطرت پر اس کا ایمان ہوتا ہے گوشت و پوست کی زندگی پر اس کا اٹل عقیدہ ہوتا ہے۔ وہ اس کفر کو ایمان کی روشنی اور بلندی دے دیتا ہے اور ایسا کر کے ہی وہ اس ہیجان اور شعوری اور نیم شعوری انتشار و بحران کا علاج کر پاتا ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ

ڈاکٹر سید عبداللہ ۱۹۰۶ء – ۱۹۸۶ء مانسہرہ ضلع ہزارہ میں پیدا ہوئے۔ ان کا شجرۂ نسب حضرت سادات سے جا ملتا ہے۔ انھوں نے ابتدائی تعلیم اپنے خاندانی مکتب اور پھر اسکول میں حاصل کی۔ مزید تعلیم کے سلسلے میں ایبٹ آباد اور علی گڑھ گئے۔ اعلیٰ تعلیم اورینٹل کالج لاہور میں پائی۔ ۱۹۳۵ء میں ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی۔

شروع میں یونی ورسٹی لائبریری میں کلرک ہو گئے۔ پھر اورینٹل کالج لاہور کے پرنسپل مقرر ہوئے اور پھر پنجاب یونی ورسٹی لاہور میں اردو کے پروفیسر بن گئے۔

سید عبداللہ فارسی اور اردو دونوں زبانوں پر قدرت رکھتے تھے۔ وہ ممتاز محقق، نقاد اور صحافی تھے۔ انھوں نے پندرہ برس کی عمر سے لکھنا شروع کیا۔ اٹھارہ برس کی عمر میں ایک اخبار نکالا۔ انھوں نے فارسی کے ہندو ادیبوں اور شاعروں پر تحقیق کی ہے۔ انھوں نے کئی شہروں میں اردو کانفرنسوں کا انعقاد کر کے اردو زبان و ادب کی خدمت کی۔

کتابیں:

(۱) ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ ۱۹۴۳ء، (۲) نوادر الالفاظ ۱۹۵۱ء، (۳) شعرائے اردو کے تذکرے اور تذکرہ نگاری ۱۹۵۲ء، (۴) بحث و نظر ۱۹۵۲ء، (۵) ولی سے اقبال تک ۱۹۵۸ء، (۶) نقد میر ۱۹۵۸ء، (۷) مقالات اقبال ۱۹۵۹ء، (۸) سرسید اور ان کے رفقائے کار ۱۹۶۰ء، (۹) مباحث ۱۹۶۵ء، (۱۰) چند نئے اور پرانے شاعر ۱۹۶۵ء، (۱۱) اشارات تنقید ۱۹۶۶ء، (۱۲) اردو ادب ۱۸۵۷ء سے ۱۹۶۶ء تک ۱۹۶۷ء، (۱۳) اطراف غالب ۱۹۶۸ء، (۱۴) میر امن سے عبدالحق تک ۱۹۶۵ء، (۱۵) رمز اقبال۔

سید محمد عبداللہ

تنقید کیا ہے

تنقید کا لفظ اب اردو میں عام طور سے رواج پا گیا ہے۔ اب اسے غلط کہنے یا اس کو بدل دینے کی کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔ پھر بھی یہ بات [illegible] ہے کہ عربی میں اس کی موزوں [illegible] صورتیں نقد اور انتقاد ہیں۔

عربی میں نقد الدراہم، انتقاد یا تنقاد الدراہم کے معنی ہیں [illegible] نے کھرے دراہم کو برے دراہم (جمع درہم) سے الگ کیا یا ان پر اس غرض سے نظر ڈالی۔ اسی سے مصدر نقدٌ انتقادٌ اور تنقادٌ ہوا۔

اسی طرح نقد الشعر، انتقد الشعر علی قائلہ، کے معنی ہیں "فلاں شخص نے شعر میں سے عیب نکالے اور شاعر پر ایراد کیا۔" [illegible] زمانہ کچھ ایسا ہوا کہ نقد میں [illegible] دوسرا مفہوم غالب رہا اگرچہ پہلا مفہوم بھی زندہ رہا۔ علامہ مرزبانی (متوفی ۳۸۴ھ) نے اس فن پر کتاب موشح لکھی جس میں شعرائے قدیم کے لفظی و معنوی عیوب کی نشاندہی کی۔ قدامہ بن جعفر کی کتابیں نقد الشعر اور نقد النثر (جو اس کی طرف منسوب ہے) محض عیب چینی کے اصول پر نہیں بلکہ ان میں شعر فہمی اور نثر کے اصول اور ان کی قدر و قیمت کے معیار بھی بیان کیے گئے ہیں۔

عربی اور فارسی کی کتابوں میں تنقید کے لیے اور بھی لفظ چلتے رہے۔ ان میں موازنہ محاکمہ اور تقریظ اہم نام ہیں تنقید کے قائم مقام الفاظ نہیں۔ موازنہ دو یا دو سے زائد شاعروں کے کلام کا تقابلی مطالعہ ہے۔ محاکمہ کسی نزاع کی صورت میں شعرا کے مابین فیصلہ کی ایک صورت ہے (خواہ وہ شاعر [illegible] بعد میں)۔ تقریظ کسی

ادب پارے کی تعریف و تحسین بے خیالی انداز میں !

انگریزی کا لفظ [illegible] بھی محض عیب چینی سے لے کر ادب پارے کی تحلیل، تشریح، تفسیر اور درجہ شناسی تک ہر مفہوم میں مستعمل ہوا ہے اور اس کے ہمراہ (۱) [illegible] (۲) [illegible] (۳) [illegible] (۴) [illegible] (۵) [illegible] وجود در اصل اس کے مختلف وظائف ہیں، جا بجا چلتے نظر آتے ہیں۔

مختلف زمانوں میں مختلف اہل نظر نے تنقید یا ادبی تنقید کی مختلف تعریفیں کی ہیں۔ اس اختلاف کی وجہ یہ ہے کہ ہر شخص اپنے اپنے زاویہ نظر سے تنقید کی تعریف کرتا ہے اور اسی بنا پر ان تعریفوں میں طریق کار اور مقصد تنقید کا اختلاف بھی سامنے آ جاتا ہے۔

پہلے بتایا جا چکا ہے کہ عربی میں نقد یا انتقاد کے بنیادی معنی کھرا کھوٹا پرکھنا ہے۔ یونانی زبان میں [illegible] کا منصب ہے [illegible]

ان بنیادی معنوں کے باوجود تعریفیں مختلف ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ تعریفوں میں طریق کار، شرائط، مقصد اور ادب کا نظریہ و تصور بھی دخیل ہو جاتا ہے۔

اب مختلف تعریفیں دیکھیے :

(۱) تنقید کامل بصیرت و علم کے ساتھ موزوں و مناسب طریقے سے کسی ادب پارے یا فن پارے کے محاسن یا معائب کی قدر شناسی یا اس کے بارے میں "حکم لگانا" (یا فیصلہ صادر کرنا) ہے۔[۶]

(۲) کسی ادب پارے یا فن پارے کے خصائص اور ان کی نوعیت کی تعیین کرنا۔ نیز کسی نقاد کا عمل یا منصب یا وظیفہ۔[۷]

(۳) محدود معنوں میں تنقید کا مطلب کسی ادب پارے کی خوبیوں اور کمزوریوں کا مطالعہ ہے۔ وسیع تر معنوں میں اس میں تنقید کے اصول قائم کرنا اور ان اصولوں کو تنقید میں استعمال کرنا بھی شامل ہے — گویا اس میں کچھ نہ کچھ فلسفہ بھی داخل ہو جاتا

---

[۶] [illegible]

[۷] [illegible]

ہے کیونکہ اصول بندی فلسفیانہ عمل ہے۔[۱]

(۴) ایڈمنڈ گوس کا خیال ہے کہ کسی "جمال پارے" (ادبی یا فنی) کے خصائص اور قیمت کے بارے میں محاکمہ کرنے یا فیصلہ کرنے کا 'فن تنقید کہلاتا ہے' پھر کہتا ہے۔

اس اصطلاح کا اب خاص مفہوم ہو گیا ہے اور وہ یہ ہے کہ کسی ادب پارے کے خصائص اور (صفات و اوصاف) کا "لکھا ہوا اور چھپا ہوا" تجزیہ تنقید کہلاتا ہے۔[۲]

(۵) ایک جرمن عالم کا خیال ہے:

تنقید یا (ادبی جمال شناسی) خاص طور سے یہ دیکھتی ہے کہ کوئی تحریر یا ادب پارہ کس حد تک جمال کے ان قواعد و قوانین کے مطابق ہے جو تصنیف کے زمانے میں مسلم تھے۔[۳]

(۶) اطالوی دائرۃ المعارف میں لکھا ہے:

تنقید، اس عمل یا ذہنی حرکت کا نام ہے جو کسی شے یا ادب پارے کی ان خصائص کا امتیاز کرے جو "قیمت" رکھتی ہیں بخلاف ان کے جن میں نہیں۔[۴]

(۷) فن پاروں کی اہمیت کا اندازہ لگانا اور ان کی قیمت شناسی[۵] (جس میں ذوق کے استعمال اور ملکۂ رتبہ شناسی کی بنا پر ایک پر دوسرے کی ترجیح خود بخود شامل ہو جاتی ہے۔)

(۸) آئی۔ اے۔ رچرڈز کا خیال ہے کہ تنقید کا کام کسی مصنف کے کام کا تجزیہ، اس کی مدلل توضیح اور بالآخر اس کی جمالیاتی قدروں کے بارے میں فیصلہ صادر کرنا ہے۔

---

[۱] انسائیکلوپیڈیا امریکانا، ۱۹۴۲ء ایڈیشن،

[۲] انسائیکلوپیڈیا برطانیکا، ۱۱ واں ایڈیشن

[۳] Der Gr ۱۵ ویں اشاعت

[۴]

[۵] Philosophy and Psychology

(۹) مڈلٹن مرے کا خیال ہے:

نقاد کا حق بھی ہے اور فرض بھی کہ وہ ہومر اور شیکسپیئر کا، ڈانٹے اور ملٹن کا، ریزان اور مائیکلو اینجلو کا، بیتھوون اور موزارٹ کا محاکمہ کرے۔ سچی تنقید کا فرض ہے کہ زمانۂ قدیم کے عظیم فن کاروں کی باترتیب درجہ بندی اور رتبہ شناسی کرے اور زمانۂ جدید کی تخلیقات کا بھی امتحان کرے۔

اس کا یہ بھی خیال ہے کہ ایک بلند تر نوع تنقید یہ بھی ہے کہ نقاد شاعرانہ طریق کار (اندازو اسلوب) کا تجزیہ کرے اور ان وسائل کی چھان بین کرے جن کی مدد سے شاعر اپنے مدرکات و مکاشفات کو اپنے مخاطبوں تک پہنچاتا ہے۔

(۱۰) ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی یہ رائے ہے:

تنقید فکر کا وہ شعبہ ہے جو یا تو یہ دریافت کرتا ہے کہ شاعری کیا ہے؟ اس کے فوائد و وظائف کیا ہیں؟ یہ کن خواہشات کی تسکین کرتی ہے؟ شاعر شاعری کیوں کرتا ہے؟ اور لوگ اسے کیوں پڑھتے ہیں؟

یا

یہ اندازہ لگاتا ہے کہ کوئی شاعری یا نظم اچھی ہے یا بُری ہے۔

(۱۱) ایک پرانے مصنف جے۔ ایم۔ رابرٹسن نے ۱۸۹۱ء میں لکھا تھا:

تنقید، جستجو اور کاوش کا ایک شعبہ ہے تقریباً ان شعبوں کی طرح جن کی تحریک انسان کے فطری ذوق، جستجو، عجیب اور نئی باتوں کی دریافت، چیزوں کا علم حاصل کرنے اور اس کو بیان کرنے کے جذبے سے ہوتی ہے۔ یہ جستجو اور انکشاف کا عمل ہے اور اس میں محاکمے اور درجہ بندی کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔

(۱۲) رچرڈ مولٹن کے خیالات بھی اس قسم کے محاکمے کے خلاف ہیں۔ مولٹن کے خیالات قدرے تفصیل سے آگے آئیں گے۔

تعریفوں کی مزید تشریح

تنقید کی محض تعریف کا مسئلہ ہوتا ہے تو بڑی آسانی سے ہم کہہ دیتے ہیں کہ یہ ادب کو کسی مقصد سے پڑھنے اور اس کے خصائص کو درنظر رکھ کر ان پر اپنے تاثر کا

اظہار یا رائے دینے کا نام ہے۔ مگر یہ پیچیدہ عمل اتنی آسانی سے ٹالا نہیں جا سکتا۔ اس کے طریق کار اور مقصد کے زیرِ اثر اس میں ردِ عمل کے بہت سے پہلو قابلِ وضاحت نکل آتے ہیں۔

اگر مذکورہ بالا تعریفوں کو سامنے رکھ کر 'کام' کے نقطۂ نظر سے ایک فہرست بنائی جائے تو وہ کچھ اس طرح کی ہوگی یعنی تنقید کا مطلب یہ ہوگا

(۱) مطالعہ بالمقصد۔

(۲) ادب پارے کے مطالب کی مختصر تشریح (کسی رائے کے بغیر) اس مقصد سے کہ پڑھنے والے کو ادب پارے کے مضامین معلوم ہو جائیں۔

(۳) ادب پارے کا تجزیہ۔ یعنی اس کے مختلف اجزا کو مطالعہ کے بعد کسی اصول عقلی کے تحت نئی ترتیب سے پیش کرنا۔

(۴) مضامین کو وضاحت کی خاطر دوبارہ پیش کرنا، سائنسی طریق کار سے۔

(۵) ادب پارے کے حسن و قبح پر رائے دینا کسی اصولوں کی روشنی میں خواہ وہ اصول ذوقی یا جمالیاتی ہو یا عقلی و فلسفیانہ۔

(ا) تحسین کے جذبے سے سرشار ہو کر صرف اچھے پہلوؤں کی نشاندہی کرنا۔

(ب) ایک جج کی طرح اچھے اور برے پہلوؤں کی نشاندہی کرنا۔

(ج) مجموعی رائے دینا کہ ادب پارہ کیا ہے؟

(۶) ادب یا ادب پارے پر دوسری زبانوں کے ادبوں یا اسی زبان کے دوسرے ادوار کے ادبوں کے تقابل سے رائے دیں۔

(۷) ادب پر فیصلہ اقدار کی روشنی میں (قدر شناسی) خواہ وہ اقدار جمالیاتی ہوں یا فکری اور سائنسی، انفرادی ہوں یا سماجی!

(۸) ان اقدار کی روشنی میں تعیینِ مراتب اور درجہ بندی۔

(۹) ادب پارے کی توسیع۔ یعنی ادب پارے کو اس طرح پیش کرنا کہ اس میں مصنف کے معانی کے حوالے سے نئے حقائق سامنے آ کر اصل ادب پارے کی "توسیع" ہو۔ یعنی اس کے پیش کردہ حقائق کے اندر سے نئے حقائق کا انکشاف ہو۔

(۱۰) ادب پارے کی تنقید کا اندازِ بیان ایسا ہو کہ تنقید سائنسی عمل رہنے کی بجائے

تخلیقی عمل بن جائے اور وہ تنقید پارہ ایک ادب پارہ بھی سمجھا جائے۔

کس مسلک کو ترجیح ہے؟

یہ سوال بھی مشکل ہے اور بے حد اختلافی۔ اس اختلاف کی حقیقت یہ ہے کہ تنقید کے بارے میں دو بڑے سوالات پر بڑے بڑے معرکے ہوتے رہتے ہیں۔ اول تو یہ سوال کہ تنقید کا کام مصنف کے بارے میں چھان بین اور مصنف کے نتائج فکر یا اس کے ادب پارے کو دوبارہ اچھی ترتیب سے پیش کر دینا ہے تاکہ پڑھنے والوں کو مذکورہ تصنیف واضح تر اور زیادہ قابل قبول صورت میں ملے اور مصنف کا تعارف ہو جائے

یا

تنقید کا کام مصنف کے ادب پارے پر فیصلہ صادر کرنا بھی ہے۔

مولٹن[1] نے تنقیدی فیصلوں کی موجودگی کو تسلیم کرنے کے باوجود یہ کہا ہے کہ تنقید کا عمل جو کچھ بھی ہے اس کے دو طریقے قدیم زمانے سے موجود ہیں۔ ایک تو سائنسی طریقہ یعنی ادب پارے کا مطالعہ کرکے اس کے مطالب کو دوبارہ اچھی طرح پیش کرنے اور مصنفین وغیرہ کے بارے میں تحقیق و جستجو [illegible] کا طریقہ دوسرا عقلی طور پر پرکھ تول کر فیصلہ صادر کرنے [illegible] کا طریقہ۔ لیکن فیصلہ صادر کرنے کے عمل میں بسا اوقات ناقد سے ایسی غلطیاں ہوتی ہیں جن کا ازالہ صدیوں تک بھی نہیں ہوتا۔ اقدار کی بنا پر قیمت شناسی اور بھی مخدوش ہے کیونکہ ہر زمانے کی اقدار اپنی ہوتی ہے۔ پھر یہ کیوں نہ کیا جائے کہ ادب پاروں کو تعارف کی حد پر چھوڑ کر ہر زمانے کے قاری کو آزاد چھوڑ دیا جائے تاکہ وہ خود ہی بقدر ذوق و استطاعت اس سے حظ یا فائدہ حاصل کرے۔

دوسرا اہم اختلافی سوال یہ ہے کہ تنقید میں حسن و قبح کا معیار فرد کی حد تک ذوق اور اجتماعی حد تک جمالیاتی فلسفیانہ اصول ہیں۔

---

[1] [illegible] Dramatic Art [illegible] کا مقدمہ

یا

ان کا معیار اجتماعی یا سماجی اقدار ہیں جن کی بنا پر ادب پارے کی قیمت مقرر ہوگی۔ ظاہر ہے کہ پہلی صورت میں مسئلہ محض انفرادی، ذوقی اور انفرادی ہوجاتا ہے اور دوسری صورت سائنسی اور اجتماعی۔

کیا تنقید داخلی تاثر کا نام ہے یا سائنس کا؟

تنقید میں نقاد کے تعصب کے وجود سے انکار نہیں کیا جاسکتا کیونکہ تنقید بالآخر اور بہرطور مصنف کے ذاتی میلانات اور تعصبات سے یا اس کے تاثرات سے متاثر ہوتی ہے۔ یہ توقع نہیں کی جاسکتی کہ تنقید کرنے والا ریاضی کی مانند ہر ادب پارے پر فارمولوں کا اطلاق کر کے معین اور قطعی جواب دے دے اور دو اور دو چار کے اصول پر فیصلہ صادر کردے یا سائنس دان کی طرح علمی اور تجربی اصولوں کی روشنی میں ادب پارے کو پڑھ کر کچھ اس طرح کے جواب دے دے جیسے مثلاً قوانین طبعی

کی روشنی میں پانی اور ہوا کی ماہیتوں کے بارے میں جواب دیا جاسکتا ہے یا ریڈیو کی لہروں کے بارے میں ہمارے پاس قطعی وضاحتیں موجود ہیں۔

ادب پارے کے بارے میں یہ سائنسی طریقہ یا سائنس اور فلسفہ کے اصول ایسی قطعیت سے جواب نہیں دے سکتے کہ ہر سننے والا ان کو سن کر قائل ہوجائے۔

تنقید کو مکمل سائنس کہنے میں یہ قباحت ہے کہ اس کے نتائج سائنس کی طرح

قابل تصدیق، نہیں سائنسی اصولوں کے استعمال کرنے کے بعد بھی معاملہ ایک حد تک 'تاثر' یا ذوق پر منحصر رہتا ہے اور ذوق ناقابل تعریف یا ناقابل تصدیق شے ہے۔ یعنی

شے نہیں۔

مشکل یہ آپڑتی ہے کہ ادب یا فن میں حسن کی شناخت کا مرحلہ فلسفیانہ اصول بندی کے باوجود ذوق یا تاثر کے ذریعے ہی طے ہوتا ہے۔ حسن کے صد رنگ جلوے جمالیات کے فلسفیانہ پیمانے میں سما نہیں سکتے اور عقلی اصول تو اتنے قاصر ثابت ہوتے ہیں کہ جب کوئی فرد کسی بدشکل اور بھونڈی عورت کو حسن کا پیکر سمجھ کر اسے حسینۂ روزگار کہتا ہے تو عقل حیران رہ جاتی ہے کہ یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے؟ جب حسن کی گریزپا تجلیات

اور ناقابلِ اعتبار سراب قدم قدم پر یوں دھوکہ دے رہے ہوں تو اس میں اصول۔ اور وہ بھی سائنس کی طرح قطعی اور دو ٹوک اصول زیادہ دور تک ساتھ نہیں دے سکتے۔

تنقید کو سائنس یا سائنسی عمل کے تابع ایک شعبہ دو طرح کے لوگ کہتے ہیں۔ ایک وہ جو یہ خیال کرتے ہیں کہ تنقید ماسوا اس کے کچھ نہیں کہ مصنف نے جو کچھ لکھا ہے اس کو ایک خاص ترتیب سے یا تلخیص سے بلا کم و کاست اپنی رائے یا ترجیحی سلوک کے بغیر دوبارہ بیان کر دیا جائے مگر یہ طریق کار کسی خاص علم و فضل کا یا نقادانہ بصیرت کا یا ادب فہمی کا طلب گار نہیں۔ اخبار کا ہر ذی فہم قاری یا کوئی شوقین کتاب خواں، جسے کتابوں کے نوٹ لکھنے کی عادت ہو، یہ کام کامیابی کے ساتھ کر سکتا ہے —— اس عمل کو تو تبصرہ بھی نہیں کہا جا سکتا۔ تبصرہ نگار بھی یہ تو کرتا ہی ہے کہ ادب پارے کی تلخیص کے بعد اس کی ضمنی تاریخ یا پس منظر سامنے لے آتا ہے۔ تبصرے کی وضاحتی تفصیل میں اپنی ترجیح اور پسند و ناپسند کا ثبوت بھی دیتا ہے —— اور بعض تبصرہ نگار تو ادب پاروں پر کھلی رائے دیتے ہیں۔

ہمارے ادب کے دو بڑے تبصرہ نگار عبدالحق اور شبلی دونوں محض بازگوئی سے بہت آگے بڑھ کر ترجیحات اور تعصبات کا اظہار کرتے ہیں۔ عبدالحق پرانی کتابوں کے بارے میں دوسروں کی آرا دے کر اپنی ترجیح کا اظہار کرتے ہیں۔ شبلی تبصرہ کرتے ہی اس لیے ہیں کہ انھیں اپنی کسی ترجیحی رائے یا تعصب کا اظہار کرنا ہوتا ہے (ان کے تنقیدی مقالات میں آپ کو یہی کچھ نظر آئے گا۔)

غرض تنقیدی عمل خالص سائنسی عمل ہونے سے تو رہا۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تنقیدی عمل کا ایک حصہ سائنسی طریقے کا پیرو ہو سکتا ہے۔ مولٹن جو دوسرے گروہ سے تعلق رکھتا ہے نقد و نظر کو چھان بین اور جانچ پڑتال کا خطاب دیتا ہے اور اس میں کچھ شبہ نہیں کہ ایک حصہ سائنسی طرز اختیار کر سکتا ہے مثلاً مصنف کے حالات اس کے محرکاتِ تصنیفی اس کا ماحول اس کے معاصرین کی بحث وغیرہ وغیرہ اور اس میں سائنس یا تاریخ کا طریقہ استعمال ہو سکتا ہے۔

یہ چھان بین (بشرطیکہ کوئی اس کو ضروری سمجھے) ہوا کرتی ہے —— مگر اس چھان بین

کی افادیت تو خود مشتبہ اور محلِ نظر ہے یا کم از کم قطعی نہیں۔

سوال یہ ہے کہ چھان بین سے کیا فوائد حاصل ہو سکتے ہیں؟

چھان بین زیادہ سے زیادہ یہ کرے گی کہ مصنف کے ماحول، وراثت، شخصی حالات، ادب پارے کی تاریخ تصنیف اور زمانے کی ادبی روایتوں کا حوالہ دے کر یہ بتا سکے گی کہ اس ادب پارے کو جیسا کہ وہ ہے، ویسا بنانے میں کن خاص عناصر نے حصہ لیا۔ چھان بین یہ بھی کر سکتی ہے کہ زمانے کی اقدار کے حوالے سے یہ بتا دے کہ کسی ادب پارے میں زمانے کی موقت قدریں موجود ہیں یا نہیں یہ زمانے کے ساتھ ہے یا زمانے سے پیچھے ہے یا زمانے سے آگے؟ اور ظاہر ہے کہ اس سے کسی حد تک ادب پارے کے بارے میں زمانے کا مواد بن جاتا ہے

مگر یہ سب ادب پارے کی کیفیت اور نوعیت ہے اس کی قیمت نہیں۔ قیمت کا فیصلہ کون کرے گا اس کا فیصلہ یہ چیز بھی کرے گی جس کا اوپر بیان ہوا اور وہ بھی جسے ہم تاثر کہتے ہیں۔

مگر پھر وہی بے اعتبار چیز؟ ہاں وہی بے اعتبار چیز — تاثر! لیکن قیمت کا مسئلہ جب کہ وہ قیمت انفرادی حوالے کے لیے نہیں اجتماعی حوالے کے لیے مقرر کی جائے اور کوئی وہ کوئی بھی قدر ہو جو صرف انفرادی تاثر سے طے نہیں ہوتا اس میں اجتماعی تاثر بھی شامل کرنا پڑتا ہے یہ اجتماعی تاثر مشترکہ طور پر غالب اکثریت سے فیصلہ صادر کرتا ہے کہ یہ ادب پارہ اچھا ہے یعنی اجتماعی ذوق کو پسند آیا ہے؛ انفرادی ذوق درست ہو سکتا ہے لیکن اجتماعی تاثر بھی ایک فیصلہ کن عنصر ہے۔ ہم اسے ذوقِ آگہی بھی کہہ سکتے ہیں اور اسے کلچر کا ایک شعبہ قرار دے سکتے ہیں۔

کلیم الدّین احمد

کلیم الدین احمد (۱۹۰۹ء - ۱۹۸۳ء) پٹنہ میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد پروفیسر تھے اور شاعری کرتے تھے۔ کلیم الدّین احمد نے ۱۹۳۹ء میں ان کی نظموں کا مجموعہ "گل نغمہ" کے نام سے اپنے مقدمہ کے ساتھ چھپوادیا۔ کلیم الدین احمد کی ابتدائی تعلیم اپنے والد کے زیر سایہ ہوئی۔ ۱۹۳۳ء میں بی۔ اے آنرز (انگریزی) کرلیا، وہ اعلیٰ تعلیم کے لیے لندن گئے، اور کیمبرج یونی ورسٹی میں زیر تعلیم رہے۔

تعلیم مکمل کرنے کے بعد پٹنہ کالج میں انگریزی کے لیکچرر مقرر ہوئے، وہ پٹنہ کالج کے پرنسپل بھی رہے۔ بعد میں خدا بخش لائبریری کے ڈائرکٹر ہوئے اور پی۔ ڈی۔ [illegible] کے عہدے پر مامور ہوئے۔

حکومت ہند کی طرف سے ان کو ۱۹۶۲ء میں پدم شری کا اعزاز ملا۔

کلیم الدّین احمد نے ۱۹۳۰ء سے باقاعدہ لکھنا شروع کیا۔ ان کی والدہ اور پہلی بیوی کے انتقال نے انھیں لکھنے کی جانب متوجہ کیا۔ اپنی خودنوشت "اپنی تلاش میں" میں لکھتے ہیں "... اماں اور حسنیٰ کا انتقال ایک دن کے وقفے کے بعد زمانے کی یہی ناانصافی تھی کہ تمناؤں کی محفل لوٹ کر مجھے مصنف بنادیا" انھوں نے تنقیدی کتاب "اردو شاعری پر ایک نظر" ۱۹۴۰ء میں شائع کی۔ شروع میں وہ شاعری بھی کرتے تھے۔ انھوں نے نظموں کا مجموعہ بھی چھپوایا۔ وہ انگریزی اور فرانسیسی ادب پر گہری نظر رکھتے تھے۔ فارسی، عربی اور اردو میں مہارت تامہ رکھتے تھے۔

پٹنہ کالج میں انھوں نے "دائرۂ ادب" کی بنیاد ڈالی۔ اور ادبی رسالہ "معاصر" جاری کیا۔ انھوں نے انگریزی میں بھی مضامین لکھے۔ ان کی ادبی خدمات کے اعتراف میں "سفینہ" پٹنہ اور "زبان و ادب" پٹنہ نے کلیم الدّین احمد نمبر شائع کیے۔

تصنیفات و تالیفات

(۱) اردو تنقید پر ایک نظر ۱۹۴۲ء، (۲) فن داستان گوئی ۱۹۴۴ء، (۳) اردو شاعری پر ایک نظر، ۱۹۵۴ء، (۴) سخن ہائے گفتنی ۱۹۵۵ء، (۵) عملی تنقید ۱۹۶۳ء، (۶) اقبال ایک مطالعہ ۱۹۷۸ء، (۷) میری تنقید، ایک بازدید ۱۹۸۰ء، (۸) ہیئت شعر حصہ اول، دوم و سوم، (۹) اپنی تلاش میں (خود نوشت)، (۱۰) دیوان جوشش، (۱۱) مقالات قاضی عبدالودود، (۱۲) رقص شرر۔

کلیم الدین احمد

ادبی تنقید

عام طور سے "تنقید" کا لفظ جب استعمال کیا جاتا ہے تو اس سے مراد ادبی تنقید لی جاتی ہے۔ ایلیٹ کہتا ہے:

> "میں سمجھتا ہوں کہ تنقید وہ شعبہ فکر ہے جو یا تو یہ معلوم کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ شاعری کیا چیز ہوتی ہے؟ اس کے فرائض کیا ہیں؟ [illegible] کی تسکین کرتی ہے؟ [illegible] چند شعوری یا غیر شعوری مفروضات کی [illegible] شعر و ادب کی [illegible]"

لیکن جہاں تک [illegible] تنقید کے وظائف [illegible]

(۱) نظری اور شعری ترکیب و ترتیب کی [illegible] وہ خدمت انجام دینی جو [illegible] وقت [illegible] میرے خیال میں اس قسم کی "ہمیشہ جینے" کی کوئی تحریری مثال، جو شعر [illegible] کے لیے بھی سود مند رہی ہو، موجود نہیں۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اصول نظم آہنگ کی ابھرتی ہوئی صورت کو پیش کرنے اور توسیع [illegible] ہے، وجود میں لاتا ہے۔

(۲) شعر کی تراش خراش، اس کی عام نظم و ترتیب کو سنوارنا، جو بات ادا کی گئی ہو

۱؎ دی یوز آف پوئٹری اینڈ دی یوز آف کریٹی سزم

اس کی نوک پلک درست کرنا اور مکررات کو چھانٹنا، قلم زد کرنا بلفظ دیگر وہ کام جو کسی نیشنل گیلری یا کسی بایولوجیکل میوزیم میں کوئی اچھی "مجلس انتخاب" کرتی ہے، یا کسی شعبۂ خاص کا نگراں انجام دیتا ہے، یعنی معلومات کو اس طرح مرتب کرنا کہ جب کبھی وہ کسی دوسرے شخص (یا نسل) کے سامنے پیش ہو تو اس کا جاندار حصہ فوراً واضح ہو جائے۔ اور فرسودہ و متروک قسم کی باتیں اس کا وقت کم سے کم ضائع کر سکیں۔ اس طرح بقول ایلیٹ کے "نظریاتی حدیں مقرر ہو جاتی ہیں، ایک تو وہ حد ہے جہاں ہم اس سوال کو حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ 'شاعری کیا چیز ہے؟' اور دوسری حد وہ ہے جہاں اس سوال کا جواب دیا جاتا ہے کہ فلاں نظم عمدہ ہے یا عمدہ نہیں ہے[1]" مگر آج تنقیدی ادب کا سارا ذخیرہ موخر الذکر ہی سوال سے تعلق رکھتا ہے یعنی آرٹ کی کسی خاص تصنیف کی خوبی و خرابی کو واضح کرتا ہے یا اس کی قدر متعین کرنے میں لگا رہتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مقدم الذکر سوال کو حل کرنے کی کوشش بھی کچھ کی تو گئی ہے مگر یہ کوشش کچھ زیادہ کامیاب نہیں رہی۔ سے ۵

بہر حال بات صرف اتنی ہی نہیں کہ شاعری کی کوئی موزوں تعریف مل جائے اور جو مل بھی گئی تو اس سے فائدہ کیا پہنچے گا۔ مسئلہ کے زیر نظر مقاصد تو اس سے کہیں زیادہ وسیع ہیں۔ لہٰذا یہ گتھی اگر سلجھائی جائے تو اس سے نہ صرف یہ ہوگا کہ کم و بیش بے سود قسم کی کوئی نہ کوئی تعریف حاصل ہو جائے گی بلکہ اس رابطے کو سمجھنے میں مدد ملے گی جو زندگانی و شعر کے درمیان ہے ورنہ یہ مسائل ہنوز منتظر حل ہیں کہ مراحل حیات میں شعر و شاعری کس قدر و قیمت کی چیز ہے۔ اس مسائل کو حل کرنے کی کوشش وہی رائگاں ہرگز نہیں ہو سکتی مگر عام طور پر تو لوگ اس بات کو جیسے فرض کر بیٹھے ہیں کہ ہم ان ساری باتوں سے آگاہ ہیں اور یہی سبب ہے کہ بیشتر نقادوں نے اپنے آپ کو بس نظم و غزل کی تشخیص و تعین ہی کے مسائل سے وابستہ کر رکھا ہے۔ اس طرح تنقید کے لازمی اور بنیادی پہلو کی طرف سے نسبتاً غفلت برتی گئی جس کا

---

[1] دی یوز آف پوئٹری اینڈ دی یوز آف کریٹی سزم

نتیجہ لازماً یہی ہونا تھا کہ زندگی اور ادب — زندگی اور ادبی تنقید کے درمیان ایک تفریق سی پیدا ہو کر رہ جائے۔ چنانچہ ادب کے بارے میں یہ خیال عام ہو گیا کہ اس کی حیثیت روزمرہ کی ضروریاتِ زندگی جیسی نہیں اس کا درجہ وہ نہیں جو ہماری زندگی میں دال روٹی کا ہے بلکہ وہ ایک قسم کی "لکژری" ہے، تعیش ہے۔ اس تصور کی ذمہ داری ظاہر ہے کہ خود ہماری غفلت کے سر ہے۔ ہم نے زندگی اور ادب کے اس اہم رشتے کو فراموش کر دیا جو چولی دامن کا رشتہ تھا۔ اس کا اثر یہ ہوا کہ ادبی تنقید کے معاملے میں وہ روش چل پڑی جس نے ادبی تنقید کو زندگی سے جدا ایک الگ تھلگ سی بے تعلق چیز بنا کے رکھ دیا اور ادبی نقد و انتقاد کی سرگرمیاں کچھ بہت زیادہ سودمند یا ضروری شے باقی نہ رہیں۔ عام لوگوں کی نظر میں ادبی نقد و انتقاد گویا ایسا بے نتیجہ و بے ثمر کام ہے جس میں چند بے وقوف و سہل انگار و تن آسان ہی قسم کے لوگ اپنے آپ کو الجھاتے ہیں۔ یعنی بس ایسے لوگ جن کو دوسرے مفید تر کام کرنے کی نہ تو خواہش ہوتی ہے نہ صلاحیت لہٰذا وہ اسی میں لگے رہتے ہیں۔ ادھر ادبی تنقیدوں کا حال یہ ہے کہ ان پر بڑی عامانہ اور محققانہ فضا طاری رہی ہے اور جن چیزوں کو ہم زندگی کے "انگھڑ"، کھردرے اور عریاں حقائق کے نام سے یاد کرتے ہیں ان سے دور کا بھی واسطہ باقی نہیں رہتا۔ نتیجہ یہ کہ ان ادبی تنقیدوں کا رخ تجریدی عمومیات کی طرف رہتا ہے اور اگر کبھی تجریدی انداز نہیں بھی ہوتا بلکہ جزئیات و محسوسات کی طرف توجہ مبذول ہو جاتی ہے تو پھر وہ اور بھی پست ہو جاتی ہیں۔ سطحی قسم کے لفظی اور لغوی تجزیے کے سوا اور کچھ ان میں نہیں ہوتا۔ یعنی بس وہی ٹکنیکل کھیل جس کی بدولت نقاد کی ساری محنت و مشقت، ایک بے کیف و سپاٹ نمائش و نمود بن کے رہ جاتی ہے۔ تنقید کی یہ دونوں صورتیں یکساں بے فیض، بنجر اور بانجھ ثابت ہوتی ہیں کیونکہ ان دونوں صورتوں میں دلچسپی سمٹ سمٹا کر صرف اس چیز تک محدود ہو جاتی ہے جو نقاد کے پیش نظر ہو۔ اور نقاد کی فوری توجہ کا مرکز جو چیز ہو جاتی ہے وہ دوسری تمام چیزوں سے بے تعلق اور منقطع رہتی ہے اور نقاد اسے پیش بھی قطعاً بے ربطی و بے علاقگی کے جذبے میں کرتا ہے۔

تخلیقی عمل کوئی سطحی اور سرسری شے ہرگز نہیں ہے۔ یہ تو ایک فطری عمل انسانی

ہے، وہ تھوڑی سی بھی تہذیب جس سوسائٹی میں موجود ہوگی وہاں اس عمل کا پایا جانا ضروری ہے۔ اس عمل کا ربط دوسرے اعمال و افعال سے بڑا گہرا ہے۔ یہ کوئی الگ تھلگ اور بے علاقہ قسم کی چیز نہیں ہے کہ الگ تھلگ صورت میں پائی جائے۔ ریڈ لکھتا ہے کہ ”ہماری نگاہیں پلٹ کر ماضی میں ڈوب جاتی ہیں اور صاف دیکھتی ہیں کہ آرٹ اور مذہب، ما قبل تاریخ کے دھندلکے سے ہاتھ ڈالے ابھرتے نکھرتے چلے آرہے ہیں[۱]۔“

لہٰذا آرٹ کو کسی الگ تھلگ قسم کی چیز، یا کٹی ہوئی ٹہنی، کی طرح ہرگز نہ برتنا چاہیے۔ انسانی سرگرمی و عمل کے دوسرے شعبوں کے ساتھ اس کی وابستگی بڑی گہری ہے بلکہ یہ تحقیق کرنے کی حد تک اجازت دیتی ہے کہ یہ ایک ”فطری عمل انسانی“ ہے، فطری طلب و تقاضا سے انسانی تخلیق میں جنم پانے والا۔ تاریخ بتاتی ہے کہ آرٹ ایک عمل ہے جو انسان کے ساتھ ساتھ وجود میں آیا ہے۔ ما قبل تاریخ کی قدیم ترین سے قدیم سوسائٹی میں بھی یہ نظر آتا ہے۔ جو معدوم ہو گئے وہ لوگ اپنے گردوپیش کی دنیا کی تخلیق میں [illegible] لطف و سرور حاصل کرتے تھے۔ ان کی یہ کوششیں اگرچہ بڑی بھونڈی اور غیر مہذب ہوتی تھیں پھر بھی ان نمونوں سے دیکھنے والے کی تشفی کے سامان موجود رہتے تھے۔ یہ حقیقت ہے کہ آرٹ انسان کے بعض فطری تقاضوں سے پیدا ہوتا ہے، تسکین بہم پہنچاتا ہے۔ اس کے علاوہ بھی آرٹ ہمیشہ سے قوت کا اور حیرت انگیز ہوتا ہے۔ ارسطو کی زبان میں تو جنسی اعتبار سے آرٹ دراصل وجود کی ایک بالیدگی ہے، ایک نمو ہے۔“

ما قبل تاریخ انسان کے متعلقات سے اس تخلیقی عمل کی نوعیت و اہمیت واضح طور پر منکشف ہوتی ہے، کیونکہ وہ اوّل عہد انسانی کی آرٹسٹک تخلیق تھی جس میں زندگی کی مطلق العنان اور دو ٹوک انداز کی بے درد کیفیات سے ایک فرار تھی۔ ان کی زندگی میں ہر دن بجائے خود ایک نیا دن تھا، وہ روزانہ اپنی ضرورت کی چیزیں مہیا

[۱] دی مینگ آف آرٹ

کرتے تھے اور وہیں کے وہیں اپنی ضرورت پوری کر لیتے تھے۔ ان کی زندگی کو استقلال نصیب نہیں تھا۔ وہ عرصہ اور مدت کے شعور سے بھی محروم تھے، حتیٰ کہ آج بھی ان قبائل کے کسی فرد کو، جو تمدن سے بس واجبی سا مس رکھتے ہیں، وعدہ و امید کا مفہوم سمجھانا بہت دشوار بلکہ ناممکن ہے، وہ اپنی فوری ضرورت اور فوری موقف سے آگے کی بات سوچ ہی نہیں سکتا۔ وہ تو حوادث روزگار کے ہر موڑ پر بالکل جبلی تحریک سے عمل کرتا ہے۔ لہٰذا وہ جب کبھی کسی آرٹ کی تخلیق کرتا ہے مثلاً کسی جادو ٹونے کا سہارا لیتا ہے تو سمجھ لیجیے کہ وہ اپنی ہستی یا وجود کی ان بے درد کیفیت و احوال سے جو دو اور چار کے سے دو ٹوک فیصلے صادر کرتے رہتے ہیں، دراصل فرار چاہتا ہے اور ایسی چیز تخلیق کرتا ہے جو اس کے خیال میں کامل و مکمل اور وجود مطلق کا ایک نظر آسکنے والا مظہر ہے۔ اس طرح کچھ دیر کے لیے وہ گویا سیل وجود کو روک تھام لیتا ہے، ایک ٹھوس اور مستحکم شے بنا لیتا ہے "زمان" سے ہٹ کر "مکان" کی تخلیق کر لیتا ہے، اور اس "مکان" کی تشریح ایک خاکے کی صورت میں کرتا ہے۔ پھر اس کے جذبات کی شدت اس خاکے کو نہایت ہی موثر شکل عطا کر دیتی ہے اور یہ ایک مرتب قسم کی چیز اور ایک وحدت بن جاتی ہے جس کو آپ اس کے جذبات و کیفیات کی ایک ہم معنی اور ہم نوا تمثیل اور باقاعدہ مرادف کہہ لیجیے[1]

تحلیل نفسی نے آرٹسٹک جذبہ و تحریک کی جو تشریح پیش کی ہے اس سے شاید روشنی اس پر اور زیادہ پڑتی ہے، کیونکہ فرد کی نفسیات کے جو اصول ہیں ان کے مطابق "ہر انتشار عصبی کو ایک ایسی کوشش سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جس میں آدمی برتری کے حصول کی خاطر، کمتری کے احساس سے نجات پانے کا متمنی رہتا ہے۔" احساس کمتری بالعموم گھرانے کے ماحول میں ابھرتا ہے، اور اس کی تلافی کے طور پر احساس برتری عموماً ایک واہمہ کی صورت میں قائم ہو جاتا ہے۔ مافوق الفطرت قسم کی اونچی اونچی تمناؤں کے خواب دکھانے والا یہ واہمہ واہیات تو بیشک بہت ہے مگر لاشعور میں گھر بنائے جما رہتا ہے، البتہ معقولیت، ہمدردی اور تعاون باہمی

---

[1] دی مینِنگ آف آرٹ۔

کے جماعتی معیار و اصول کی وجہ سے دبا رہتا ہے، یہ دبا اور چھپا ہوا احساس برتری ویسے تو ہم میں سے اکثر و بیشتر افراد کے اندر موجود ہے لیکن ایک فن کار (آرٹسٹ) اس منزلِ کبریائی کے معاملہ میں بڑا سنجیدہ ہوتا ہے۔ وہ حقیقی زندگی سے فرار اختیار کرنے پر زندگی کے اندر ایک اور زندگی کی جستجو اور اس کی تگ و دو سے رشتہ جوڑ لینے پر مجبور سا ہے، کیونکہ ایک فن کار اسی بنیاد اور مزاج پر فنکار ہوتا ہے کہ وہ اس حیاتِ باطنی کو ثانی شکل و صورت اور کمال بخشنا چاہتا ہے ..... فرائڈ بھی اسی خیال کا حامی ہے وہ کہتا ہے کہ فنکار تو وہی ہے جو فطری اور جبلی احتیاجات کے ان تقاضوں پر جیتا ہے جو حد درجہ پرشور ہیں، وہ بھوکا ہوتا ہے اعزاز و اکرام کا، طاقت و اقتدار کا، دولت و ثروت کا، شہرت کا اور عورت کی محبت کا لیکن تکمیل تمنا اور حصول آزادگی کے ذرائع سے محروم ہوتا ہے، لہٰذا دوسرے ناکامان تمنا کی طرح وہ بھی حقیقت کی طرف سے منہ موڑ لیتا ہے اور اپنی تمام تر دلچسپیوں کو اور اپنی جملہ تشنگی و ہوس کو بھی، اپنی خواہشات کی اس تخلیق کی طرف منتقل و مبذول کر دیتا ہے جو اس کے واہمے کی دنیا میں جنم پاتی رہتی ہے۔ فرائڈ نے بڑی وضاحت سے یہ بتایا ہے کہ کس کس طرح ایک فن کار اپنے واہموں کی عمارت اٹھا اٹھا کر اس شخصی چیز کو اپنے اظہار کی قوت سے آرٹ کا ایک غیر شخصی اور ہمہ گیر روپ بخش سکتا ہے اور اسے اتنا دیدہ زیب و دل نشیں بنا سکتا ہے کہ دوسرے بھی اس کی تمنا کرنے لگتے ہیں۔

ویسے یہ نفسیاتی تحلیل کا مرحلہ تو نہیں تھا لیکن تحلیل نفسی کے اس ماہر نے انتشار شخصی، احساسِ کمتری، جذبہ برتری اور واہمہ پر جو کچھ لکھا ہے۔ اس سے توضیح اس حقیقت کی واضح ہوتی ہے کہ فن کارانہ جذبہ و تحریک ایک فطری چیز ہے اور فن کار کے بارے میں جو یہ بات مشہور ہے، وہ مافوق الطبع (ابنارمل) ہوتا ہے، صحیح نہیں، اس کی یہ "مافوقیت" (ابنارملٹی) بھی فطری ہی ہے، اور ہم جس چیز کی بدولت فن کار کی طرف کھنچتے ہیں وہ اس کی مافوقیت یا ابنارملٹی نہیں بلکہ بنیادی طبیعت اور فطرت (نارملٹی) ہے۔ بہر حال وہ جذبہ تخلیق جو فن پاروں کو وجود میں لانے کا ذمہ دار ہے، اور وہ شعور نقد و انتقاد جو فن پاروں کی تعیین قدر کرتا ہے،

دونوں ہمارے اندر موجود ہیں اور یہ دونوں صلاحیتیں خلقی اور فطری ہیں، ان کی فطرت پر اعتراض، خود زندگی کی فطرت پر اعتراض ہے اور ان کی افادیت اور قدر سے انکار بھی بہ لفظ دیگر خود زندگی کی افادیت و قدر سے انکار کے مرادف ہوگا۔

مختصر یہ کہ تخلیق و تنقید کا ساتھ بالکل چولی دامن کا ساتھ ہے۔ زندگی ایک محیط بے کراں ہے اور اس پورے محیط پر بے شمار نقطے ہیں جہاں یہ دونوں باہم مخلوط و مربوط ملیں گے۔ اس لیے ظاہر ہے کہ کوئی تخلیقی کوشش الگ تھلگ رہ کر وجود میں آ ہی نہیں سکتی، کیونکہ ایک ہی چیز ہے جس کے بارے میں فنکار حد درجہ ذکی الحس ہوتا ہے اور اسی شدت سے اس کا اثر بھی لیتا ہے اور وہ ہے زندگی کی پیچیدگی — یہی سبب ہے کہ ایک فن پارے کے اندر ایسی قوی اور سریع النفوذ لہریں موجود ہوتی ہیں کہ زندگی کے نازک سے نازک، بعید از بعید اور مخفی سے مخفی پہلو بھی متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتے، لہٰذا وہ تنقید جو اتنے شدید اور اتنے عمیق ارتباط باہمی کی منکر ہو یا آرٹ کے کسی کارنامے کو "اصول علت و معلول" سے بے تعلق قرار دیتی ہو، وہ تسلی بخش ہرگز نہیں ہو سکتی۔

آل احمد سرور

آل احمد سرور ۹ ستمبر ۱۹۱۱ء میں بدایوں یو۔ پی۔ میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم گھر میں حاصل کی۔ ۱۹۳۲ء میں سینٹ جانس کالج آگرہ سے بی۔ ایس۔ سی پاس کیا۔ علی گڑھ یونیورسٹی سے ۱۹۳۴ء میں انگریزی اور ۱۹۳۶ء میں اردو میں ایم۔ اے پاس کیا۔ ۱۹۳۴ء میں علی گڑھ میں انگریزی کے لیکچرر ہو گئے۔ دو سال بعد شعبۂ اردو میں بحیثیت لیکچرر تقرر ہوا۔ ۱۹۴۵ء میں رضا کالج رام پور کے پرنسپل مقرر ہوئے۔ ۱۹۴۶ء میں لکھنؤ یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں ریڈر ہو گئے۔ ۱۹۵۵ء میں علی گڑھ یونیورسٹی میں [illegible] پروفیسر مقرر ہوئے۔ ریٹائرمنٹ کے بعد ۱۹۷۷ء میں کشمیر یونیورسٹی کے اقبال انسٹی ٹیوٹ کے ڈائریکٹر بنا دیے گئے۔ اور ۱۹۹۱ء تک کام کرتے رہے۔

آل احمد سرور ممتاز نقاد ہونے کے علاوہ ایک اچھے شاعر بھی ہیں۔ انھوں نے ادبی سمیناروں کا انعقاد کرکے علم و ادب کی گراں قدر خدمت انجام دی ہے۔ ۱۹۷۴ء میں ساہتیہ اکادمی ایوارڈ، ۱۹۷۸ء میں اتر پردیش اکادمی ایوارڈ، اور ۱۹۸۲ء میں غالب مودی ایوارڈ ملا۔ ۱۹۸۰ء میں صدر پاکستان نے اقبالیات کے سلسلے میں تمغہ عطا کیا۔

آل احمد سرور ۱۹۵۶ء کو انجمن ترقی اردو ہند کے جنرل سکریٹری بنائے گئے۔ انھوں نے ماسکو میں بین الاقوامی مستشرقین کانفرنس میں شرکت کی۔ ۱۹۶۶ء میں کابل میں ترجمہ سیمینار میں شریک ہوئے۔ ۱۹۶۹ء سے ۱۹۷۰ء تک شکاگو یونیورسٹی امریکہ میں وزیٹنگ پروفیسر رہے۔ کلچرل توسیعی پروگرام کے تحت ۱۹۷۲ء میں رومانیہ، ہنگری اور سوویٹ یونین گئے۔ ۱۹۷۷ء اور ۱۹۸۳ء میں بین الاقوامی اقبال کانفرنس لاہور میں شرکت کی۔ انسٹی ٹیوٹ آف ایڈوانس اسٹڈیز شملہ میں ۱۹۷۴ء میں وزیٹنگ

پروفیسر رہے۔ ۱۹۸۵ء میں ان کی سترھویں سالگرہ پر شمس الرحمٰن فاروقی نے "تحفۃ السرور" کے نام میں مجموعۂ مضامین شائع کیا۔

تصانیف و تالیفات

(۱) سلسبیل (شعری مجموعہ) ۱۹۳۵ء، (۲) تنقیدی اشارے ۱۹۴۲ء، (۳) نئے اور پرانے چراغ ۱۹۴۶ء، (۴) تنقید کیا ہے ۱۹۴۷ء، (۵) ادب اور نظریہ ۱۹۵۴ء، (۶) ذوقِ جنوں (شعری مجموعہ) ۱۹۵۵ء، (۷) تنقید کے بنیادی مسائل ۱۹۶۷ء، (۸) جدیدیت اور ادب (مرتبہ) ۱۹۶۹ء، (۹) نظر اور نظریے ۱۹۷۳ء، (۱۰) عکسِ غالب ۱۹۷۳ء، (۱۱) عرفانِ غالب ۱۹۷۳ء، (۱۲) اقبال ۱۹۸۰ء، (۱۳) اقبال اور مغرب ۱۹۸۳ء، (۱۴) جدید دنیا میں اسلام ۱۹۸۳ء، (۱۵) مسرت سے بصیرت تک ۱۹۸۰ء، (۱۶) عرفانِ اقبال، (۱۷) اقبال، نظریہ اور شاعری۔

آل احمد سرور علی گڑھ میگزین، سہیل، اردو ادب، ہماری زبان اور اقبالیات کی ادارت سے منسلک رہے ہیں۔

آل احمد سرور

تنقید کیا ہے

مغرب کے اثر سے اردو میں کئی خوشگوار اضافے ہوئے، ان میں سب سے اہم فن تنقید ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ مغرب کے اثر سے پہلے اردو ادب میں کوئی تنقیدی شعور نہیں رکھتا تھا۔ یا شعر و ادب کے متعلق گفتگو، شاعروں پر تبصرہ اور زبان و بیان کے محاسن پر بحث نہیں ہوتی تھی۔ بڑے تخلیقی کارنامے بغیر ایک اچھے تنقیدی شعور کے وجود میں نہیں آ سکتے۔ تخلیقی جوہر بغیر تنقیدی شعور کے گمراہ ہو جاتا ہے اور تنقیدی شعور بغیر تخلیقی استعداد کے بے جان رہتا ہے۔ اردو میں وجہی سے لے کر حسرت موہانی تک ہر اچھے شاعر کا ایک واضح اور کارآزمودہ تنقیدی شعور بھی ہے، پھر بیاضوں، تذکروں، تقریظوں، دیباچوں اور مکاتیب کا سرمایہ شروع سے موجود ہے۔ مشاعروں اور ادبی صحبتوں میں شاعروں اور شعر و ادب پر تبصرے برابر ہوتے رہتے تھے۔ میر، جرأت کی چوما چاٹی سے بیزار تھے۔ خان آرزو، سودا کے شعر کو "حدیث قدسی" کہتے تھے۔ آتش، دبیر کے مرثیوں کو سندھور بن سعد کی داستان بتاتے تھے۔ شیفتہ، نظیر کے کلام کو سوقیانہ بتاتے تھے اور اسلوب میں متانت کے اس قدر قائل تھے کہ کیسے ہی معنی ہوں متانت کے بغیر نامعقول سمجھتے تھے۔ غالب کے نزدیک شاعری معنی آفرینی تھی۔ قافیہ پیمائی نہیں وہ شعر میں "چیزے دگر" کے بھی قائل تھے اور آتش کے یہاں ناسخ سے تیز تر نشتر پاتے تھے۔ یہ تنقیدی شعور بھی اچھی روایات کا حامل تھا، اس میں فن کی نزاکتوں کا احساس تھا اور اس کی خاطر ریاض کرنے کا احترام، یہ قدرے محدود اور روایتی تھا

اور ضبط و نظم کا ضرورت سے زیادہ قائل، یہ ہر نشیب و فراز کو ہموار کرنا چاہتا تھا اور ہر ذہن کو ایک ہی سانچے میں ڈھالنا چاہتا تھا، یہ بات اشاروں میں کرتا تھا، وضاحت، صراحت، تفصیل کا قائل نہ تھا، اس میں مدح ہوتی تھی یا قدح؟ اس کا معیار ادبی کم تھا فنی زیادہ۔ اس میں کوئی کلام نہیں کہ تنقید صحیح معنی میں حالی سے شروع ہوئی۔ حالی سے پہلے شاعر استادوں کو مانتے تھے نقادوں کو نہیں، ان سے پہلے کسی میں اعلیٰ درجے کی تنقیدی صلاحیت اگر ملتی ہے تو وہ شیفتہ ہیں جن کی پسند کے بغیر غالب بھی غزل کو غزل نہیں سمجھتے تھے مگر وہ بھی مانوس اور مشہور شدہ حسن کے قائل ہیں، حُسن کی دریافت نہیں کرسکتے۔ حالی نے شاعری، ادب، زندگی، اخلاق، سماج غزل اور نظم کے متعلق اصولی سوال کیے۔ انھوں نے شاعری کا ایک معیار متعین کرنا چاہا اور اس معیار سے ہمارے ادبی سرمایے کا جائزہ لینے کی کوشش کی۔ اس معیار میں وہ مغرب سے بھی متاثر ہوئے، اگرچہ ان کا معیار خالص مغربی نہ تھا۔ اس میں انھوں نے فن کا بھی لحاظ رکھا مگر فطرت کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ انھوں نے بعض روایات کی نکتہ چینی کی مگر ادب کی روایات کو نظر انداز نہیں کیا۔ حالی کا یہ طریقہ مفید ثابت ہوا اور تنقید اور اس کے اصول پر گفتگو ہوگئی۔ چنانچہ اردو میں اس قسم کے مضامین، رسالے اور کتابیں بکثرت ہیں جن میں تنقید کے اصولوں سے بحث کی گئی ہے یا بعض ادیبوں یا ادبی تحریکوں پر تنقید ہے یا کسی ادبی اصول کی تشریح و تفسیر ہے۔ مغرب میں تنقید نے کئی کروٹیں بدلی ہیں اور ان کا اثر بھی ہمارے یہاں محسوس ہو رہا ہے، پھر بھی یہ ایک حقیقت ہے کہ تنقید کے مفہوم، منصب، اس کی ضرورت، اس کی بنیادی شرائط اس کے میدان اور خصوصیات کے متعلق آج بھی بہت سی غلط فہمیاں عام ہیں۔ اس لیے واضح کرنے کی اب بھی بڑی ضرورت ہے کہ تنقید کیا ہے اور ادب اور زندگی میں اس کی کیا اہمیت ہے؟

۹۱ کولرج نے ایک جگہ ایک مرد اور ایک عورت کا ذکر کیا ہے جو کسی آبشار کا نظارہ کر رہے تھے۔ مرد نے کہا "یہ کیسا جلال رکھتا ہے"؟ عورت نے جواب دیا۔ "ہاں بہت خوبصورت ہے۔" یہ نہ تھا کہ بیچاری عورت حسن کا احساس نہ رکھتی ہو، احساس تھا ذوق نہ تھا، شعور تھا مگر تربیت یافتہ اور مہذب نہ تھا، اس لیے

وہ محسن اور حُسن میں فرق نہ کرسکتی تھی اور دلبری اور قاہری کے فرق کو نہیں جانتی تھی یا جانتی تھی تو بیان نہ کرسکتی تھی۔ یہ مرض عوام ہی میں نہیں خواص میں بھی ہے، کتنے ہی بزرگ "نظارے" سے نہیں ذوقِ نظر سے سروکار رکھتے ہیں۔ وہ چیزوں کا حسن نہیں دیکھتے ان چیزوں میں ایک خاص خیال کا حُسن دیکھتے ہیں، اب بھی کتنے ہی ترقی پسند ادب اور نئے ادب کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں کتنے ہی محسن کو ایک خاص لباس میں دیکھتے ہیں اور لباس کو حُسن سمجھتے ہیں، کتنے ہی روایت کے پجاری ہیں، کتنے ہی صرف بغاوت کے علمبردار ہیں، کچھ ایسے بھی ہیں جو فانی و جگر کی طرح غزل کو اصل شاعری سمجھتے ہیں اور نظم کو فقط قافیہ پیمائی، کچھ کلیم الدین کی طرح غزل کو نیم وحشیانہ صنف شاعری کہتے ہیں، کچھ کرشن چندر کی طرح ہیں جو راشد کی شاعری میں فرار اور جنسی الجھنیں دیکھتے ہوئے بھی اس کی ترقی پسندی پر اصرار کرتے ہیں، کچھ انقلابی شاعری کے معنی بغاوت اور خون کی ہولی کے لیتے ہیں۔ کچھ اختر رائے پوری کی طرح اپنے جوش میں اکبر کے کلام کو طنزیہ تنگ نظری کہہ جاتے ہیں، کچھ ادب کو پروپیگنڈا بنانا چاہتے ہیں، کچھ اصول بناتے ہیں مگر ان پر عمل نہیں کرسکتے اور کچھ علیحدہ علیحدہ تصویریں اچھی بنا لیتے ہیں مگر کثرت سے وحدت نہیں دیکھ سکتے۔ اس افراط و تفریط کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے ادب کو دراصل ادب کم رہنے دیا گیا ہے یا اسے تصوف اور فلسفہ بنایا گیا ہے یا پروپیگنڈا۔ ظاہر پرستوں نے اقبال کی زبان میں اس کے "اندرون" کو نہیں دیکھا، اسے محض فن سمجھا۔ اس کے خونِ جگر کی رنگینی کو نظر انداز کیا، دوسروں نے ردعمل کے طور پر فن کے نکات کو نظر انداز کرنا چاہا اور اس طرح اپنی بات کا وزن کھو بیٹھے۔ اردو میں تنقیدیں اچھی اچھی لکھی گئیں۔ مگر صحیح تنقید جس کا راستہ بال سے زیادہ باریک ہے اسی وجہ سے زیادہ ترقی نہ کرسکی، مختلف ٹولیوں نے اسے اپنے مقاصد کے لیے استعمال کیا۔ اس کی خاطر ریاض کم کیا۔ حالی کے بعد اردو میں کوئی ایسا نقاد نہیں ہے جو ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے الفاظ میں آفاقی ذہن ۹۲

رکھتا ہو، آفاقی ذہن سے مراد بین الاقوامی نہیں ہے۔ کتنے ہی نقاد اپنے حقیقی منصب کو بھلا کر دنگل میں دادِ شجاعت دینے لگے، کتنے ہی فلسفہ بگھارنے کے شوق میں رسوا ہوئے، کتنے ہی آمریت پر اتر آئے، کتنے ہی ایک اسکول، ایک دور، ایک

روایت کے ترجمان ہو کر رہ گئے۔ نظریے اچھے اچھے پیش کیے گئے مگر ایسے کم جو تین سو سال پہلے کی شاعری، آج کی اور تین سو سال بعد کی شاعری، تینوں کے مطالعہ میں مدد دے سکیں چاہے حرفِ آخر ثابت نہ ہوں۔ افسوس ہے کہ اردو میں کوئی ارسطو پیدا نہ ہوا۔ حالی کی مشرقیت اور ان کی شرافت بعض اوقات معاصرین پر اظہارِ رائے میں انھیں ضرورت سے زیادہ نرم بنا دیتی ہے۔ بقول برنارڈ شا کے ادیب کو پہلے ادب کا خیال کرنا چاہیے بعد میں شرافت اور مروت کا۔ مقدمہ اور مقالات حالی میں یہی فرق ہے۔

اردو میں تنقید کی کمی کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ تنقید کو عام طور پر دوسرے درجہ کی چیز سمجھا گیا ہے۔ علی گڑھ میں میرے ایک کرم فرما ہیں جو کوئی تنقید پڑھتے ہیں تو فرماتے ہیں "یہ بات کیا ہوئی؟ کچھ ایسے اشعار رکھے، کچھ ان کا خلاصہ بیان کیا، کچھ افتتاحی الفاظ یا حواشی بڑھائے اور تنقید تیار ہو گئی۔" اس میں کوئی شک نہیں کہ ادبی رسالوں میں ایسی تنقیدیں کثرت سے ملتی ہیں مگر تنقید محض اس کا نام نہیں۔ شبلی نے موازنہ انیس و دبیر میں طول طویل اقتباسات اس لیے دیے تھے کہ مرثیوں کی خوبی کا اندازہ دو ایک بندوں سے نہیں ہو سکتا۔ اقبال کے بہت سے نقادوں نے اقبال کے اشعار زیادہ لکھے اپنے خیالات کم بیان کیے۔

انتخاب تنقید تو نہیں ہے مگر انتخاب سے تنقیدی شعور پیدا ہوتا ہے۔ انتخاب میں اچھے بند سے زیادہ شاعر کی نمائندگی ضروری ہے۔ شاعر کی نمائندگی آسان کام بھی نہیں ہے مگر جو لوگ اقتباسات کی کثرت سے بدگمان ہو جاتے ہیں انھیں یہ سوچنا چاہیے کہ تنقید ہوائی نہیں ہو سکتی۔ اقتباسات تنقید کو صحت سے قریب رکھتے ہیں، جو لوگ اقتباسات کو دیکھتے ہیں اس تلاش اور جستجو کو نظرانداز کر دیتے ہیں جو اقتباسات میں صرف ہوتی ہے اور ہونی چاہیے۔ وہ ادب کا کوئی اچھا تصور نہیں رکھتے اور ان کی ذہنی استعداد کے متعلق کوئی اچھی رائے قائم نہیں کی جا سکتی۔ اب بھی کچھ لوگ اس کے قائل ہیں کہ تخلیقی ادب براہِ راست زندگی کے شعور کو ظاہر کرتا ہے اور تنقیدی ادب چوں کہ اس تخلیق کی ترجمانی، تحلیل یا تجزیے کا فرض انجام دیتا ہے، اس لیے اس کی برابری نہیں کر سکتا۔ بعض لوگوں کا خیال یہ ہے کہ چونکہ

نقاد خود شاعر کم ہوتے ہیں اور اگر ہوتے ہیں تو اچھے شاعر نہیں ہوتے اس لیے ان کی رائے پر زیادہ اعتماد نہیں کیا جا سکتا ہے۔ آخر یہ کبوترانِ بامِ حرم مرغانِ رشتہ برپا کے متعلق کیا جان سکتے ہیں اور کیا بتا سکتے ہیں، ان دونوں تصورات پر غور کرنا ہمارا فرض ہے۔

اقبال کی شاعری پر یوسف حسین نے روحِ اقبال لکھی، جس میں ان کے کلام کی ترجمانی کی کوشش کی، کسی نے روحِ اقبال پر تنقید لکھی، جس میں یوسف صاحب کے نظریے سے اختلاف کیا، کسی نے اختلاف سے اختلاف کیا، نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تعبیروں کی کثرت سے بعض اوقات خواب پریشاں ہو جاتا ہے۔ ٹیگور پر بھی ایک دفعہ یہی واقعہ گزرا تھا، انھوں نے اپنے حلقے میں ایک نئی نظم سنائی۔ ایک صاحب نے کہا اس کا یہ مطلب ہے، دوسرے نے کہا یہ نہیں یہ ہے اس پر دونوں میں بحث ہونے لگی اور ٹیگور بیچ میں سے غائب ہو گئے۔ ہمارے قدیم نظامِ تعلیم میں شرحوں، حاشیوں اور تفسیروں کے سمجھنے کا جو دستور تھا اس کی وجہ سے جزوی چیزیں اصل سے زیادہ اہمیت اختیار کر لیتی تھیں اور نظر محدود ہو جاتی تھی، ذاتی، شخصی، اور داخلی تنقیدوں سے اس قسم کا امکان ضرور ہے، کبھی کبھار یہ بھی ہوتا ہے کہ نقاد کی غیر معمولی شخصیت، اس کے شاندار اصول اور دلچسپ فقرے پڑھنے والے کو مرعوب کر لیتے ہیں۔ وہ نقاد کی عینک سے ہر چیز کو دیکھنے کا عادی ہو جاتا ہے (گو عام پڑھنے والوں کے لیے ایسے ذہنی رفیق بہتر ہیں۔ بجائے اس کے کہ وہ ادبی مزاج کا شکار ہوں) مگر اچھی تنقید تخلیقی ادب کی طرف مائل کرتی ہے، وہ خود تخلیقی ہوتی ہے، وہ پڑھنے والے کے ذہن پر مہر نہیں لگاتی، اس کے ذہن کی تربیت کرتی ہے۔ تخلیقی ادب پر کوئی تنقید تخلیقی ادب سے بے نیاز نہیں کر سکتی، دونوں کے درمیان کوئی خلیج نہیں ہے۔ تخلیقی ادب میں تنقیدی شعور کی کارفرمائی ہوتی ہے تنقید اس کو واضح کر دیتی ہے، تنقید خلاصہ یا تنقیص نہیں ہے مگر اس کا تخلیق کے بنیادی خیال تک پہنچنا ضروری ہے، یہ تخلیق پر عرفِ عام میں عملِ جراحی بھی کرتی ہے مگر یہ عمل شاعرانہ طور پر ہوتا ہے اور اسی فضا کے اندر رونما ہوتا ہے۔

تنقید کی طرف سے بدگمانی عام طور پر ان لوگوں کو ہوتی ہے جو ادب کو بہت

گہری نظر سے دیکھنے کے عادی نہیں ہیں، جو اس میں تفریح یا اقبال کے الفاظ میں "کوکنار کی لذت" ڈھونڈتے ہیں۔ اگر وہ سطحی غرض کو نظر انداز کر دیں اور غور کریں تو انھیں معلوم ہو جائے کہ تخلیقی ادب زندگی کے لیے کتنا ضروری ہے کہ وہ تنقیدوں سے مدد لے۔ بعض اوقات بدگمانی اس وجہ سے بھی ہوتی ہے کہ تبصروں، دیباچوں مقدموں اور تعارفوں میں عام طور پر جو تنقید ملتی ہے اس میں تنقید کے علیحدہ علیحدہ رنگ ہیں۔ دراصل ان میں سے ہر ایک کا میدان الگ ہے۔ دیباچہ یا تعارف، کتاب یا صاحبِ کتاب کا تعارف کرتا ہے اس کی اہمیت کو واضح کرتا ہے، اس کی قدر و قیمت معین نہیں کرتا، متعین کرنے میں مدد دیتا ہے، مقدمہ اس سے ذرا ذرا آگے بڑھ جاتا ہے وہ قدر و قیمت متعین بھی کرتا ہے اور قولِ فیصل بھی پیش کر دیتا ہے۔ تبصرہ یا ریویو بعض اہم خصوصیات کی طرف اشارہ کرتا ہے مگر عام طور پر مقدموں میں بالغ نظری سے زیادہ شرافت کا ثبوت دیا جاتا ہے۔ ان میں سے یقیناً بعض گمراہ کن ہوتا ہے۔ محدود تنقید تو خیر محدود قسم کی ہوتی ہے زیادہ مضر نہیں ہوتی لیکن وہ تنقید جس میں دعوئ جامعیت کا کیا جائے مگر ہو محدود اور مخصوص، گمراہ کن اور پُر فریب ہے مجھے اس بات کا اعتراف ہے کہ داخلی تنقید میں اس قسم کا فیصلہ ناگزیر ہے اور یہ فریب مشرق و مغرب میں بہت عام ہے اس لیے میں داخلی تنقید کو ناقص تنقید کہتا ہوں، وہ تحسین [illegible] کے درجے میں آتی ہے، اس کی علیحدہ قدر و قیمت ہے مگر اسے بڑی تنقید کا درجہ نہیں مل سکتا۔ بڑی تنقید تخلیقی ادب سے کسی طرح کمتر نہیں ہوتی بلکہ وہ تخلیق ہو جاتی ہے۔

رہا یہ سوال کہ جو نقاد شاعر نہیں ہوتے وہ شاعری کے متعلق کیا بتا سکتے ہیں یا خود ناولسٹ نہیں وہ ناول کے متعلق کیا رائے قائم کر سکتے ہیں؛ تو یہ سوال ایک غلط فہمی پر مبنی ہے۔ مولوی عبدالحق کے متعلق دنیا جانتی ہے کہ وہ شاعر نہیں لیکن یہ بات ان کے ایک اچھے نقاد ہونے میں خلل انداز نہیں ہے جگرؔ ایک اچھے شاعر ہیں مگر وہ ایک اچھے نقاد نہیں کہے جا سکتے، شاعری کے لیے ایک شیریں دیوانگی اور تنقید کے لیے ایک مقدس سنجیدگی کی ضرورت ہوتی ہے۔ آرنلڈ نے اس کو high seriousness کہا ہے۔ کبھی کبھی یہ دونوں چیزیں ایک ہی شخص کے

یہاں مل جاتی ہیں۔ ہر اچھا شاعر ایک فنی شعور بھی رکھتا ہے مگر یہ فنی شعور اسے ادب کے دوسرے اصناف کی قدر و قیمت متعین کرنے میں چنداں مدد نہیں دیتا بلکہ ایک رکاوٹ ہی ثابت ہوتا ہے۔ ایک شعبے کی طاقت دوسرے کی کمزوری ہو ہی جایا کرتی ہے، غزل کے شاعر اکثر نظم کی تعمیری صلاحیتوں کا اندازہ نہیں کر پاتے، اشاروں کے دلدادہ تفصیل اور صراحت اور وضاحت کے حسن کو نہیں دیکھ پاتے۔ جس گہری وا سپردگی کی تخلیق میں ضرورت ہوتی ہے، تنقید میں اس سے ابھرنا بھی ہوتا ہے۔ ہر فنکار کی شخصیت کے دو حصے ہوتے ہیں، ایک حصہ تجربہ حاصل کرتا ہے۔ دکھ بھوگتا ہے اور تکلیف اٹھاتا ہے یا راحت اور مسرت حاصل کرتا ہے دوسرا اس دکھ و راحت کو ذرا بلندی سے دیکھ پاتا ہے تو یہ بات سمجھ میں آتی ہے مگر اس سے نقاد کی اہمیت اور عظمت کم نہیں ہوتی اور مسلم ہو جاتی ہے۔ میر نے "نکات الشعرا" میں اپنا جو انتخاب کیا تھا وہ یقیناً ہر جگہ ان کا بہترین انتخاب نہیں تھا۔ اس سے یہ بات واضح ہے کہ نقاد شاعر ہوتے ہوئے بھی اچھا نقاد ہو سکتا ہے۔ ہاں اس کے لیے سخن فہم ہونا ضروری ہے، اس کے لیے اس روشن نکتہ تک پہنچنا ضروری ہے جو شاعری کی جان ہے، اس کے یہاں اس وسیع ہمدردی کی، اس حیات دار ذہن کی، اس ہمہ گیر طبیعت کی موجودگی ضروری ہے جو شاعری کی نفس ہیں۔ شاعر کے ساتھ ساتھ بھی اس سے بھی آگے پرواز کرتے، فنکار تجربوں کو جنم دیتا ہے۔ سخن فہم نقاد ان تجربوں کو وسیع معنوں میں محسوس کرتا ہے۔ ٹی. ایس. ایلیٹ نے غلط نہیں کہا ہے "جب تخلیقی ذہن دوسرے سے بہتر ہوتا ہے تو اکثر اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ جو بہتر ہوتا ہے وہ تنقیدی صلاحیت زیادہ رکھتا ہے" ہڈسن نے تو اور صاف کہا ہے کہ سچی تنقید بھی چونکہ اپنا مواد اور جذبہ زندگی سے لیتی ہے اس لیے اپنے رنگ میں، وہ بھی تخلیقی ہے" اس لیے تنقیدی ادب سے اس وجہ سے بچنا کہ وہ کتابوں کی مہک رکھتا ہے،" صحیح نہیں ہے۔ اچھی تنقید کسی طرح اچھی تخلیق سے کم نہیں بلکہ بعض وجوہ سے اس پر فوقیت رکھتی ہے۔ 9ل

غرض تنقید کو دوسرے درجے کی چیز سمجھنا ایک بہت بڑی غلطی ہے۔ اچھی تنقید محض معلومات ہی فراہم نہیں کرتی بلکہ وہ سب کام کرتی ہے جو ایک مورخ،

ماہر نفسیات، ایک شاعر اور ایک پیغمبر کرتا ہے۔ تنقید ذہن میں روشنی کرتی ہے اور یہ روشنی اتنی ضروری ہے کہ بعض اوقات اس کی عدم موجودگی میں تخلیقی جوہر میں کسی شے کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ انیسویں صدی کے شروع کا زمانہ انگلستان میں کس قدر غیر معمولی تخلیقی پیداوار کا زمانہ تھا مگر آرنلڈ کے نزدیک یہ شاعری باوجود اس قدر خلاقی کے ذہن نہ رکھتی تھی، جانتی نہ تھی، اس کے بڑے بڑے شاعر تو بے مغز تھے یا مبہم یا ان میں تنوع اور رنگا رنگی کی کمی تھی۔ یہ بات ہماری شاعری پر بھی ایک بڑی حد تک صادق آتی ہے۔ ہمارا قدیم ادب مغز کم رکھتا ہے اس میں تنوع کی بھی کمی ہے لیکن فن کے ایک خاص شعور کی وجہ سے یہ مبہم نہیں ہے۔ ہمارا جدید ادب اس کے مقابلے میں مغز بھی رکھتا ہے اور ذہن بھی اور تنوع بھی، مگر اس میں ابہام زیادہ ہے۔ پہلے چاشنی یا چٹخارے پر زور تھا۔ اب نفسی پیچیدگی یا چونکانے پر توجہ ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اول تو ذہن زیادہ نمایاں نہیں ہے جذبہ زیادہ نمایاں ہے دوسرے ذہن میں روشنی کم ہے دھندلکا یا الجھن زیادہ۔ اس الجھن کے وجود میں جذبے کی وجہ سے یہ الجھن نہیں۔ ذہن اور جذبے کے فرق پر ماہر نفسیات معترض ہیں۔ میں نے ان کو یہاں مستعار معنی میں استعمال کیا ہے۔ ممکن ہے کچھ لوگ [illegible] کی طرح صرف جذبے ہی کو شاعری سمجھتے ہوں مگر میں فکر و جذبہ کی ہم آہنگی پر زور دینا چاہتا ہوں۔ ادب میں علم اور علمیت کی کمی، اس علم میں تہذیب و تربیت کی کمی ہے جہاں محض کتابوں کا علم نہیں بلکہ زندگی اور کائنات کا علم مراد ہے۔ تنقیدی شعور کی طرف توجہ نہ کرنے اور ذوق کی صحت و اصلاح سے بے نیاز رہنے کی برکت ہے۔

ہر انسان میں حسن سے متاثر ہونے اور حسن کاری کا اثر قبول کرنے کی تھوڑی بہت صلاحیت ہوتی ہے مگر ہر شخص کا ذوق مہذب، پختہ اور رچا ہوا نہیں ہوتا۔ کچھ لوگوں کی ذہنی نشو و نما ان کی عمر کے ساتھ نہیں ہوتی۔ کچھ کو غم دوراں اس نشو و نما کا موقع نہیں دیتا۔ کچھ ادب میں سستا نشہ ڈھونڈتے ہیں اور اس پر قانع ہو جاتے ہیں جس طرح کچھ تن آسانی کی زندگی بسر کرتے ہیں وہ "درد و داغ و سوز و ساز و آرزو و جستجو" اقبال کے ابلیس کے لیے چھوڑ دیتے ہیں۔ بیسویں صدی، مست قلندر، کہکشاں اور اس قسم کے دوسرے رسالوں کی مقبولیت کا

یہی راز ہے مگر یہاں میرا خطاب ان لوگوں سے نہیں ہے جو ادب میں بے ادبی کی تلاش کرتے ہیں، بلکہ ان سے جو ادب کے ذریعہ سے آلامِ روزگار کو آسان نہیں بناتے، آلامِ روزگار سے کشمکش کا حوصلہ پیدا کرتے ہیں اور انسانیت اور زندگی کے امکانات کو بلند کرتے ہیں۔ یہ لوگ اچھے ادب سے محظوظ ہوتے ہیں۔ کسی ادبی شخصیت سے دوچار ہونے سے کسی ادبی کارنامے یا کسی ادبی فتح سے آشنا ہونے سے انھیں مسرت حاصل ہوتی ہے لیکن ان کی اس مسرت اور خوشی میں تحسین اور تعریف کا رنگ غالب ہوتا ہے۔ کسی دوسرے ادبی کارنامے سے دوچار ہونے پر یہ تحسین دوسرا رنگ اختیار کر لیتی ہے۔ اس تحسین میں توازن نہیں ہوتا، یہ گمراہ بھی ہو سکتی ہے۔ اس لیے ہر نئی دریافت کو اس کی جگہ دینا، ہر نئے سچ کو زندگی کی بڑی صداقت کے سانچے میں سمونا، جھوٹ کو پہچاننا جب وہ سچ کا قالب پہن کر سامنے آئے اور بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ گویا تنقید ادیبوں اور ادب سے مسرت اور خیر و برکت حاصل کرنے والوں اور خود ادب کے لیے مشعلِ ہدایت ہے۔

تنقید کے منصب کو واضح کرنے کے بعد یہ دیکھنا ضروری ہے کہ تنقید کا کام کیا ہے؟ یہاں بھی ہمیں مشرق و مغرب کے سرمائے میں مختلف نظریے، سیکڑوں اقوال اور ہزاروں مثالیں الگ الگ رجحان دکھائی دیتے ہیں۔ تنقید کا کام فیصلہ ہے تنقید دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کر دیتی ہے۔ تنقید وضاحت ہے، صراحت ہے، ترجمانی ہے، تفسیر ہے، تشریح ہے، تحلیل ہے، تجزیہ ہے۔ تنقید قدروں کا تعین کرتی ہے، ادب اور زندگی کو ایک پیمانہ دیتی ہے۔ تنقید انصاف کرتی ہے ادنیٰ اور اعلیٰ، جھوٹ اور سچ، پست و بلند کے معیار قائم کرتی ہے۔ تنقید ہر دور کی ابدیت اور ابدیت کی عصریت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ تنقید ادب میں ایجاد کرنے اور محفوظ رکھنے دونوں کا کام انجام دیتی ہے۔ وہ بت شکنی بھی کرتی ہے اور بت گری بھی۔ تنقید کے بغیر ادب ایک ایسا جنگل ہے جس میں پیداوار کی کثرت ہے، موزونیت اور قرینے کا پتہ نہیں۔ یہ اور اس قسم کی بہت سی باتیں کہی جا سکتی ہیں اور ان میں سے کوئی بات غلط نہیں ہے۔ اگر اچھے نقادوں کی فہرست پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہو گا کہ کچھ نقاد فیصلے کی طرف مائل رہے ہیں، کچھ تحلیل اور

تجزیے پر زور دیتے رہے ہیں، کچھ ترجمانی کا حق ادا کرتے رہے ہیں اور غیر جانبداری کی کوشش کرتے ہیں مگر ادب میں مستقل غیر جانبداری مشکل ہی نہیں قریب قریب ناممکن ہے۔ تنقید محض تصویر کے دونوں رُخ دکھانے کا نام نہیں ہے نہ اس میں آدمی مفاہمے یا مصالحت کی کوشش کرتا ہے اور محض "عیبش نیز بگو" سے عہدہ برآ ہوتا ہے، بلکہ دونوں پہلوؤں پر نظر رکھنے کے بعد کسی کی اہمیت کا اعتراف ضروری ہے۔ لفظی تنقید بھی تنقید کی معمولی قسم ہے۔ الفاظ کے اندر فن کا جو شعور اور فن میں حیات و کائنات کا جو احساس ہے وہ زیادہ ضروری ہے۔ فاعلاتن فعلات کی گردان اگرچہ تنقید نہیں ہے مگر اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیئے کہ کوئی بھی اچھا نقاد عروض اور اس کے قواعد سے بے نیاز ہو سکتا ہے۔ ادب کا اچھا نقاد زبان کا بھی اچھا نبّاض ہوتا ہے، وہ نہ صرف عروض، روزمرہ اور محاورے سے واقف ہوتا ہے بلکہ یہ بھی جانتا ہے کہ بعض اوقات ان کی فروگذاشت کے باوجود اچھی اور بڑی شاعری ممکن ہے۔ افسانہ نگاری میں اب بھی کچھ لوگ انشائے لطیف کی تلاش کرتے ہیں اور بیدی کی غیر معمولی فنی بلندی سے اسی لیے انکار کر دیتے ہیں، یہ صحیح نہیں۔ شاعری میں بھی رومی سے لے کر اقبال تک محض شاعری کو سب نے اپنے اوپر تہمت قرار دیا ہے۔ محض شاعری سے یہاں غالباً محض فن کی بلندی مراد ہے۔ زبان کے اس علم کے بعد اسالیب کا علم بھی ضروری ہے اور ہر اسلوب میں خلوص، انفرادیت، بیان اور حسن بیان کے احساس میں زبان و بیان کے حسن سے آب و رنگ آ سکتا ہے، روح نہیں آ سکتی، پہلی چیز مواد کی صحت یا واقعات کی صداقت ہے۔ اگر نقاد یہ علم نہیں رکھتا یا اس کا علم ناقص ہے تو اس کی بنیادیں ناقص ہیں، یہی وجہ ہے کہ جدید تنقیدوں میں بکثرت غلطیاں ناواقفیت یا غلط فہمی کی وجہ سے ملتی ہیں۔ نقاد محض واقعات تو بیان نہیں کرتا اس لیے وہ مسل بندی پر مجبور نہیں ہے اور تنقید ہرگز مسل بندی یا واقعات کی کھتونی نہیں ہے مگر واقعات کے صحیح بیان اور صحیح احساس کے بغیر، یعنی صحیح تاریخی شعور کے بغیر اس کا ہر قدم اسے ترکستان کی طرف لے جائے گا، نقاد کے لیے ضروری ہے کہ ماضی کے کسی کارنامے کا تجزیہ کرتے وقت وہ خود ماضی میں پہنچ جائے۔ ماضی سے منہ موڑ کر بیٹھنا کسی حال میں صحیح نہیں۔ جدید تنقید میں

پہلی کمزوری یہ ہے کہ وہ بعض واقعات کو نظر انداز یا مسخ کر دیتی ہے اور اپنے خلاف باتیں سننا گوارا نہیں کرتی۔ دوسری کمزوری یہ ہے کہ ماضی کا صحیح احساس نہیں رکھتی اگرچہ ہمارے ادب میں ماضی پرستی بہت زیادہ رہی ہے اور برسوں شاعروں اور ادیبوں کے سامنے ایجاد کے بجائے تقلید، اپج کے بجائے فکر کی ورزش [illegible] و ادب کے بجائے فن زیادہ اہم رہا ہے مگر اس کے معنی یہ [illegible] ہم ہمیشہ سے ماضی کے کارناموں سے [illegible] ہیں۔ ترقی پسند [illegible] تنقید [illegible] ہے ماضی کی قدر کرنا اس نے اس وقت [illegible] مگر اب جو تنقیدیں لکھی جاتی ہیں ان میں شاعری اور [illegible] ماضی کی باتیں [illegible] ہوتا ہے۔ اچھی تنقید محض کلاسیکل یا رومانی [illegible] ایک قانون میں نہیں بند سکتی۔ لیکن یہ خود [illegible] اور [illegible] کرتے ہیں [illegible] سے [illegible] حیثیت سے ملکر ماضی ہے۔ ابھی دیکھنا ہے کہ [illegible] اس زمانے کے [illegible] روایت کے آئینہ دار اس حال کے تقاضوں کو تہذیب و تمدن نے دیا ہے وہ کس حد تک نئے اور کس حد تک پرانے ہیں اور جو نئے ہیں ان کے اندر کس حد تک پرانا پن ہے۔ یعنی ان کی قدر و قیمت کا اندازہ محض ان کی جدت و ندرت سے نہیں، ان کی ادبیت سے بھی لگانا ہے اور روایت سے یہاں [illegible] ادبی معیار ہے جو اس سے [illegible] ہے۔ اقبال کی مثال سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔ اقبال کی شمع و شاعر یا بال جبریل کی غزلوں میں بہت نئے خیالات ملتے ہیں، مگر یہ نئے خیالات اس شعریت کے ساتھ ملتے ہیں جو مانوس ہے اور مقررہ سانچوں کے مطابق۔ یعنی اقبال جدید ہیں مگر ان کی جدت انھیں قدیم شعریت سے بے پروا نہیں کرتی۔ جس بادہ و ساغر کے پردہ میں مشاہدۂ حق بیان ہوتا تھا اس کو مشاہدۂ حیات کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اقبال باوجود جدت کے مختلف باتیں نہیں کہتا، حالی مختلف باتیں ہیں۔ دونوں ایک ہی روایت ضرور قائم کرتے ہیں۔ مگر یہ روایت حسرت زیادہ [illegible] سے زیادہ توسیع اور اضافے کی ہے۔ حالی اور اقبال

بجنوری اور عظمت اللہ خاں سے اس لیے بلند ہیں کہ وہ اپنے دور کی آواز ہونے کے باوجود ماضی سے اتنے بیگانہ نہیں ہیں، نہ اتنے انتہا پسند ہیں، نہ اس قدر ...... کلیم الدین بہت سے نقادوں سے زیادہ نئی باتیں، سوچی ہوئی باتیں اور خیال آفریں باتیں کرتے ہیں، مگر ان کی تنقید اور بلند ہوتی اگر وہ اپنے قدیم سرمایے سے اس قدر بیزار نہ ہوتے اور ان کے یہاں تاریخ اور ادب کے تسلسل کا شعور اور زیادہ نمایاں ہوتا اور ان کی تنقید شکست میں فاتحوں کی مدح نہ بن جاتی

مگر ماضی کا احساس اور چیز ہے اور ماضی کا پابند ہونا اور چیز۔ اگر نقاد قدیم روایات کا احترام کرتا ہے، محض فکر کا نتیجہ ہے، محض بیسویں صدی کے ذہن کو سترھویں صدی کی طرف لے جانا چاہتا ہے، تو وہ اپنے مقام سے گر جاتا ہے۔ ماضی کا احساس اور ماضی کے دھندلکے میں ایک ادبی تسلسل کا جلوہ بھی نئے تجربے ہو گئے ہیں، نئے ہیں اور ان سے بے نیاز نہیں کر سکتا۔ آزاد شاعری کی ضرورت کیا ہے، نظم کافی ہے، اس کا جواب یہ ہے کہ خود نظم کی یہ ضرورت ہے۔ غزل کی اپنی برائی ہے۔ آخر فکر کی ترتیب کے لیے جب کوئی ایک طریقہ نہیں ہے، جب حسن دائروں میں بھی ظاہر ہو سکتا ہے اور سیدھی لکیروں میں بھی، جب شعور کا بہترین عکس ذہن سیکڑوں طریقوں سے اتار سکتا ہے تو الفاظ کی ترتیب و موزونیت کا ایک ہی سانچہ کیوں نہ ہو؟ کیوں ہر خیال کے لیے ضروری ہو کہ وہ قافیے کی تنگنائے سے گزرنے کے لیے اپنے آپ کو سکیڑ سکے، کیوں ایک خیال تک پہنچانے کے لیے دو مصرعوں کو مجبور کرنا پڑے۔ حالی نے بھی یہ تسلیم کیا ہے کہ شاعری کے لیے قافیہ و ردیف ضروری نہیں صرف وزن ضروری ہے اس لیے ہر تجربے پر یہ اعتراض کہ وہ کیوں کیا گیا صحیح نہیں۔ تجربہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ مانوس سانچوں سے، لوگ مطمئن نہیں ہیں۔ تجربہ حسن کو محدود نہیں رہنے دیتا، تجربہ نئے حسن کو آشکار کر کے ذہن کو وسیع کرتا ہے۔ ہر ادب میں تجربے ضروری ہیں، مگر تجربوں کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ صرف نئے فارم میں ظاہر ہوں، نئے موضوعات، نئے تصورات، نئے عنوانات میں بھی ظاہر ہونے چاہییں۔ ہر اچھے نقاد کے لیے پرانے پن کی طرح اس نئے پن کا احترام بھی ضروری ہے۔ اس کے جاننے کی خواہش کو کبھی مردہ نہ ہو!

چاہیے۔ مدآوا میں نئی شاعری پر جو تنقید کی گئی تھی اس میں سب سے زیادہ قابل اعتراض نئے پن سے اس قدر بیزاری تھی اور مانوس راہوں سے اس قدر اندھی محبت اور اس کی سطحیت۔ نقاد اور پجاری دو الگ مخلوق ہیں، نقاد پجاری نہیں ہوتا نہ وہ محتسب یا کوتوال ہوتا ہے۔ اس دور کی نظموں یا افسانوں پر یہ اعتراض کہ ان میں تلخی کیوں؟ اس میں مسکراہٹ یا امید پروری کیوں نہیں، ان کے لکھنے والے جنسی بھوک کے کیوں شکار ہیں، یہ روتے کیوں ہیں ہنستے کیوں نہیں، ان میں کلبیت کیوں ہو گئی ہے، ظاہر کرتا ہے کہ معترض اس دور کے مخصوص مسائل کو سمجھنے کی کوشش نہیں کرتے، اس دور کی ایک خصوصیت میں ذرا تفصیل سے بیان کرنا چاہتا ہوں۔

پہلے جنگ اس طرح سے ہوتی تھی کہ پیشہ ور سپاہی لڑتے تھے، یا ان کے سردار باہم زور آزمائی کرتے تھے، سردار کی شکست پر یا فوج کی ہار جیت پر لڑائی فیصل ہو جاتی تھی۔ سب لوگوں کا کام لڑنا نہیں تھا، نہ سب کا حسن سے محظوظ ہونا، کچھ لوگ چاندنی، سبزے، حسن اور عورت سے لطف اٹھانے کے لیے پیدا ہوتے تھے، کچھ ہل جوتتے، قرضہ ادا کرنے اور بھیڑ بکری کی طرح زندگی بسر کرنے کے لیے، اب صلح و جنگ کے پیمانے بدل گئے ہیں، لڑائی سب کی ہوتی ہے صلح بھی سب کے لیے، چرچل انگلستان کا بچانے والا تھا، مگر صلح ہوتے ہی عوام نے اسے دودھ کی مکھی کی طرح پھینک دیا۔ جنگ نے دکھا دیا ہے کہ ہر خواب کی تعبیر ممکن ہے اور ہر جھونپڑا محل بن سکتا ہے اس نے خوابوں کو اور رنگین اور ناکامیوں کو اور تلخ بنا دیا ہے، اس نے تعمیر و تخریب دونوں کے پیمانے بدل دیے ہیں، داغِ حسرتِ دل کا شمار زیادہ ہو گیا ہے اس کا اثر ادب پر پڑنا قدرتی ہے اور کوئی نقاد اس سے بے بہرہ نہیں رہ سکتا۔

قدیم تنقید ہر شاعر کو علیحدہ علیحدہ دیکھتی تھی۔ یہ یاسیات کا امام ہے، یہ رجائیت کا پیغمبر، یہ صوفی ہے، یہ دنیادار، ذاتی حالات اور شخصی تجربات کا تذکرہ ہوتا تھا، شخصیت کا احساس بھی موجود تھا مگر ماحول کس حد تک تخلیقی کارناموں کو متاثر کرتا ہے، شخصیت میں کیسے چھپ چھپ کر ظاہر ہوتا ہے کیسے کیسے عجیب و غریب راستوں سے فن میں راہ پاتا ہے، اس کی اسے خبر نہ تھی۔ جدید تنقید نے

خارجیت، واقعیت، سماجی شعور، تمدنی تنقید جیسی اصطلاحوں کو عام کیا ہے، اس نے جزئیات کی مصوری سے کل کے احساسات تک رہنمائی کی ہے، اس نے جذبات کی پرچھائیوں کو فکر کی روشنی دی ہے، ادب کو اس روشنی کی ضرورت تھی۔ حالی کی شاعری کو غدر اور سرسید کی تحریک سے علیحدہ کر کے دیکھیے تو بے روح نظر آئے گی، اور اس کی عظمت کا راز سمجھ میں نہ آسکے گا، چکبست اور اقبال اور موجودہ ترقی پسند شعرا میں اور پریم چند اور ان کے مقلدوں میں جو فرق ہے وہ ماحول کے احساس کے بغیر سمجھ میں نہ آسکتا، تنقید کا کام اس کی وجہ سے اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ اسے فنکار کی شخصیت کو سمجھنا اس کے اپنے تجربات کا تجزیہ کرنا ہے پھر اس کے عناصر کو ماحول کی روشنی میں دیکھنا ہے تب جا کر صحیح ادبی بصیرت حاصل ہو سکتی ہے۔ اسی وقت فانی کی قنوطیت اور جدید شعرا کی مایوسی، اداسی، تلخی، بیزاری بلکہ موت کی آرزو سمجھ میں آسکتی ہے۔

نقاد اپنے دور کو سمجھتا ہو اور دوسرے دوروں سے واقف ہو تو بھی اس کے لیے ایک خطرہ باقی رہ جاتا ہے وہ آسانی سے فلسفے، سیاست یا نفسیات کی آغوش میں پہنچ سکتا ہے۔ آرنلڈ نے جب ادب کے لیے قدریں متعین کرنا چاہیں تو ان کو عام کرنے کے لیے اپنے دور کے گم کردہ راہ لوگوں کے خلاف بھی جہاد کرنا پڑا۔ وہ جہاد کامیاب ہوا یا نہیں، مگر آرنلڈ کے لکھنے سے ادب کی محرومی آشکار ہو گئی۔ یہ خطرہ صرف معلم اخلاق کو ہی نہیں سیاست کے علمبرداروں کو بھی ہے۔ تنقید کو سیاست کی غلامی نہیں کرنی چاہیے، سیاست کا ساتھ دینا چاہیے، اس کی رفاقت کرنی چاہیے۔ اسی طرح تنقید نفسیات کی دلدل میں بھی گرفتار نہیں ہو سکتی نفسیات کا علم ہمارے لیے بڑا مفید ہے مگر وہ بڑا پُرفریب بھی ہے، وہ اس آئینے کی طرح ہے جو بڑی چیزوں کو چھوٹا اور چھوٹی چیزوں کو بڑا کر دیتا ہے، چہروں کو چپٹا اور لمبوترا بنا دیتا ہے، وہ رائی کو پہاڑ کر کے دکھاتا ہے، وہ ایک گرہ کھولتا ہے مگر سیکڑوں ڈال دیتا ہے، نفسیاتی تنقید ہلدی کی گرہ لے کر پنساری بن بیٹھی ہے، یہ سائنس ہونے کا دعویٰ کرتی ہے اور سائنس کے بعض حربے بھی مستعار لیتی ہے مگر ابھی سائنس نہیں بن سکی۔ اسی لیے میں نفسیاتی شعور کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے موجودہ نفسیاتی

تنقید کو گمراہ کن سمجھتا ہوں۔ ابھی تک نفسیات کے پیمانے سمندر کو کوزے میں بھرنے کی کوششیں ہیں۔

غرض نقاد محض فلسفی یا مبلغ یا ماہر نفسیات نہیں ہوتا، وہ صاحب نظر ہوتا ہے۔ وہ بھول بھلیوں سے ذہن کے ساتھ وہی عمل کرتا ہے جو ڈاکٹر جسم کے ساتھ، وہ قدروں کا خالق، برتنے والا اور پیدا کرنے والا ہے۔ قدروں کے خالق کی حیثیت سے وہ قدروں کے برتنے کے تماشے کو ذرا بلندی سے بھی دیکھ سکتا ہے اور برتنے والے کی حیثیت سے وہ محض پیدا کرنے والے یا مبلغ سے اونچا مقام رکھتا ہے۔ اس وجہ سے اس کی تبلیغ دوسروں کی تبلیغ سے بہتر ہوتی ہے، اس میں زیادہ ادبیت ہوتی ہے۔

یہ واضح کرنا ہے کہ تنقید میں روایت اور بغاوت، ماضی و حال، ماحول اور ادبیت، فن اور فلسفہ میں توازن قائم کرنا ہوتا ہے۔ نئے اور کہنہ تصوروں کے پرستاروں نے اس توازن کو قربان کر کے بھی اہمیت حاصل کی ہے۔ شیفتہ بڑے اور بڑے اچھے نقاد تھے۔ وہ طرز اسلوب، ضبط و نظم کے قائل تھے اور ادب کو فن شریف سمجھتے تھے۔ عوام سے انھیں سروکار نہ تھا۔ نظیر کو نظر انداز کر کے انھوں نے بڑا نقصان کیا مگر ان کی اہمیت کا اعتراف بھی ضروری ہے۔ وہ حالی سے پہلے نقادوں میں سب سے اچھا تنقیدی شعور رکھتے تھے اور ان کا گلشن بے خار ایک زمانہ، ایک ذہن کا کارنامہ ہے۔ عظمت اللہ خاں نے نئے پن کے جوش میں یہاں تک کہہ دیا کہ "غزل کی گردن بے تکلف مار دینی چاہیے۔" اس وجہ سے ان کا درجہ زیادہ بلند نہ رکھا۔ مگر نئے راستے پر چلنے والوں میں پھر بھی ان کا بڑا درجہ ہے لیکن ان سے بھی بڑا درجہ ان لوگوں کا ہے جنھوں نے اپنا توازن ذہنی قائم رکھا، جن کا ایک قدم یہاں ہے اور ایک وہاں، جو اپنے زمانے کے بھی ہیں اور ہر زمانے کے بھی، یعنی جو آفاقی ذہن رکھتے ہیں۔

اب صرف سوال یہ رہ جاتا ہے کہ آیا تنقید کے لیے کوئی ایک جامع اصطلاح منتخب کی جا سکتی ہے یا نہیں؟ میرے خیال میں اس کے لیے پرکھ کا لفظ سب سے زیادہ موزوں ہے۔ اس میں تعارف، ترجمانی اور فیصلہ سب آ جاتے ہیں۔ پرکھ کے

لفظ کے ساتھ ہمارے ذہن میں ایک معیار یا کسوٹی آتی ہے۔ نقاد کے ذہن میں ایک ایسا معیار ضروری ہے۔ پرکھنے اور تولنے کے لیے ترجمانی اور تجزیہ ضروری ہے۔ مبصر یا پارکھ اپنا فیصلہ منوانے کے درپے نہیں رہتا اور تمام نقاد اس بات سے متفق ہیں کہ نقاد کو بھی آمر نہیں ہونا چاہیے۔ ایلیٹ کہتا ہے کہ "اہم معاملات میں نقاد کو زبردستی نہیں کرنی چاہیے اور نہ اسے اچھے یا برے کا فیصلہ جھٹ سے صادر کرنا چاہیے۔ اسے صرف وضاحت کرنی چاہیے۔ پڑھنے والا خود ہی ایک صحیح نتیجے پر پہنچ جائے گا۔" نقاد جب کسی کا تعارف کرتا ہے تو اس کا تعارف کسی قسم کا پیام نہیں ہوتا ایک سیاح کی دریافت ہوتا ہے۔ نقاد بھی اپنی دنیا کو مجلس بناتا ہے۔ وہ پڑھنے والے کو ایک نئی فضا میں لے جاتا ہے جس کا حسن اس نے دریافت کیا ہے۔ یہ تنقید ایک ذہنی سفر کا آغاز ہے۔ تعارف کو اعلان نہ ہونا چاہیے اور ترجمانی ہو تو نقاد کو ترجمانی کے فرض سے اچھی طرح عہدہ برآ ہونے کے لیے خارجیت سیکھنی چاہیے۔ خارجیت کو بعض لوگ اخلاق کی بنیاد کہتے ہیں۔ اگر نقاد مصنف کو یہ موقع دیتا ہے کہ وہ اس کی آنکھ سے دیکھے اور اس کے قلم سے لکھے، اسے تھوڑی دیر کے لیے اپنے اندر سما جانے دے اور اس طرح اس کے ساتھ انصاف کرے تو وہ اچھا نقاد ہے۔ سائنس میں ایک بڑی حد تک یہ خارجیت ملتی ہے اس لیے نقاد کو سائنٹفک اصولوں سے مدد لینی چاہیے۔ اس ترجمانی کے سبب بعض اوقات اپنے خلاف بھی بولنا پڑتا ہے "اس میں" "ہونا چاہیے" کو تھوڑی دیر کے لیے "ہے" کی خاطر پس پشت بھی ڈالنا پڑتا ہے۔ اس مرحلے سے گزرنے کے بعد نقاد کو حق حاصل ہے کہ وہ "چاہیے" پر بھی اصرار کرے۔ مثلاً عصمت چغتائی کے بہت سے افسانوں میں جنسی میلان ہی نہیں، جنسی کجروی بھی ہے۔ ان کے افسانے بقول اختر کے جسم کی پکار ہیں اور ان کا مرقع دوزخ۔ باوجود اپنی بے مثل حقیقت نگاری کے یہ مریض [illegible] سا ہے مگر اس کے باوجود عصمت کی بے مثل حقیقت نگاری خلاقی کردار نگاری، فنی پختگی، زبان پر قدرت، اپنے ماحول سے واقفیت اور ادبیت میں کلام نہیں۔ ان کی اتنی خوبیوں کو تسلیم کرنے کے بعد ان پر اعتراض کرنے کا حق پہنچتا ہے۔ نقاد معلم اخلاق بھی ہوتا ہے مگر محض معلم اخلاق نہیں ہوتا، وہ جج بھی ہوتا

ہے مگر محض جج نہیں، وہ مبصر یا پارکھ ہوتا ہے۔ تنقید میں بھی جوش اور جذبے کی ضرورت ہے مگر بُری تنقید محض جوشیلی یا جذباتی ہوتی ہے، اچھی تنقید میں جذبے کو ایک نازک، پختہ اور مہذب احساس کا نکھار مل جاتا ہے۔ اسی لیے اچھی تنقید محض تخریبی نہیں ہوتی، محض خامیوں کو یا کوتاہیوں کو نہیں دیکھتی وہ بلندیوں کو دیکھتی ہے اور یہ اندازہ لگاتی ہے کہ یہ بلندی کیسی ہے، حالی کے الفاظ میں وہ حیرت انگیز جلوؤں کا پتہ لگاتی ہے وہ پستی کا احساس رکھتی ہے مگر پست نہیں ہوتی۔ وہ میر کے اشعار میں امرد پرستی کی طرف اشارے دیکھ کر میر کے مزاج اور تحت الشعور کی ادھیڑ بن میں کھو نہیں جاتی، شاعری کی بلندیوں پر بھی نظر رکھتی ہے، اچھا نقاد پڑھنے والے کو شاعر سے شاعری کی طرف لے جاتا ہے، معمولی نقاد شاعر میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ اردو میں بھی اب تک خواص و عوام دوسرے کی رائے کے پابند ہوتے ہیں، وہ ہر فیصلے کو آنکھ بند کر کے قبول کر لیتے ہیں، اس میں ہیرو پرستی کے علاوہ ذہنی کاہلی بھی شامل ہے، اسی لیے تصویر کے دو رُخ دیکھنے کی تکلیف نہیں گوارہ کرتے۔ ایک رُخ، ایک فیصلہ، ایک فارمولا انھیں مطمئن کر دیتا ہے، وہ ہر چیز کو پرکھنے کی تکلیف نہیں گوارہ کرتے۔ پارکھ بننے کے لیے بڑے ضبط و نظم، بڑے ریاض اور رسا ذہن کی ضرورت ہے، جب ہی تو اردو تنقید میں مبلغ اور نقیب بہت ہیں، پارکھ اور مبصر کم۔

احتشام حسین

سید احتشام حسین (۱۹۱۲ء - ۱۹۷۳ء) ضلع اعظم گڑھ کے ایک گاؤں ماہل میں پیدا ہوئے، ان کے والد کے انتقال کے بعد ان کے چچا حکیم سید ابو بخش نے ان کو تعلیم دلوائی، سید احتشام کے گھر میں مذہبی ماحول تھا، قرآن خوانی اور مرثیہ خوانی میں سب حصہ لیتے تھے، ۱۹۳۵ء میں انھوں نے میٹرک امتیاز کے ساتھ پاس کیا، ۱۹۳۴ء میں بی۔ اے میں اول آ گئے، ۱۹۳۶ء میں ایم۔ اے اردو الہ آباد یونی ورسٹی سے کر کے وکٹوریہ گولڈن جوبلی میڈل حاصل کیا اور اسی سال لکھنؤ یونی ورسٹی میں لیکچرر مقرر ہوئے، ۱۹۶۱ء میں الہ آباد یونی ورسٹی میں پروفیسر ہو گئے، ۱۹۵۲ء میں راک فیلر فاؤنڈیشن کی طرف سے یورپ اور امریکہ گئے، موصوف ترقی پسند تحریک کے علمبردار تھے، انھوں نے سول نافرمانی کی تحریک میں حصہ لیا۔

دورانِ تعلیم افسانے، ڈرامے، نظمیں اور مقالے لکھتے تھے، ان کی محبوب صنف تنقید تھی، مارکسی تنقید کے موئدین میں رہنمایانہ حیثیت حاصل رہی، اردو کے علاوہ انگریزی اور ہندی میں بھی لکھتے رہے۔

تصانیف و تالیف :

(۱) روایت اور بغاوت، (۲) ادب اور سماج، (۳) تنقید اور عملی تنقید، (۴) تنقیدی جائزے، (۵) ادب اور تنقید، (۶) ذوق ادب اور شعور، (۷) عکس اور آئینے، (۸) افکار و مسائل، (۹) اعتبار نظر، (۱۰) جدید ادب، منظر اور پس منظر، (۱۱) اردو ادب کی تنقیدی تاریخ، (۱۲) اردو لسانیات کا خاکہ، (۱۳) جوش ملیح آبادی، (۱۴) تنقیدی نظریات (حصہ اول و دوم) (۱۵) ساحل اور سمندر (سفرنامہ)

سید احتشام حسین

اصولِ تنقید

علوم و فنون کی پیدائش اور ان کی ابتدا کی جستجو، انسان کو تاریخ کے ان دھندلکوں میں لے جاتی ہے جہاں ذہن کے لیے راستہ صاف نہیں ہوتا۔ اصول و ضوابط رہنمائی نہیں کرتے اور قیاس یا ناقص علم کی روشنی صرف اتنا بتاتی ہے کہ کائنات یا فطرت نے بعض انسانوں کو حیوانوں سے ممتاز کیا، بلکہ انھیں ایسا سوچنے سمجھنے اور ترقی کرنے والا دماغ بخشا جس میں علوم و فنون نے انگڑائی لی، زبان تھی لیکن قواعد کا ضابطہ نہ تھا، رقص کا وجود تھا لیکن وجدان اور شدید اظہارِ جذبات سے آگے اس کے لیے کسی قسم کے اصول وضع نہیں ہوئے تھے۔ معمولی اقتصادی اور معاشی ضرورتیں تھیں لیکن ان علوم کی تدوین نہیں ہوئی تھی جس سے پیداوار، تقسیم کے تناسب، سرمایہ، اجرت اور منافع کے تعلق کا پتہ چلتا۔ بس عمل کی زندگی میں علوم و فنون پیدا ہو گئے تھے، زندگی کی پیچیدگی کے ساتھ ان کی ترقی بھی ہو رہی تھی لیکن اصول و قواعد مرتب نہیں ہوئے تھے۔ اس کی نوبت اس وقت آئی جب عمل کرتے کرتے صداقتوں کا یقین ہونے لگا اور ہر حال میں خاص قسم کے واقعات سے خاص قسم کے نتائج رونما ہونے اور خاص قسم کے تجربات سے خاص قسم کے جذبات اور تاثرات وابستہ نظر آنے لگے۔ یوں دیکھا جائے تو اصول و ضوابط اور قواعد کی گفتگو کرنے سے پہلے علوم کی پیدائش اور ان حالات کا جائزہ لینا ضروری ہے جن میں ان کی تخلیق ہوئی اور ان کے ارتقا کے لیے صورتیں پیدا ہوئیں۔ کسی قسم کے اصول کا تذکرہ بعد کے بنے بنائے قاعدوں کی روشنی میں کرنا اور ان تاریخی

پیچیدگیوں کو نظر انداز کر دینا جن میں اصولوں کی تدوین کرنے والوں نے خیال بھی نہیں کیا ہوگا، تاریخ اور فلسفہ دونوں کے نقطۂ نظر سے غلطی ہوگی۔ اگر اصولوں کی نشوونما میں عہد بہ عہد تبدیلیاں نہ ہوتی رہتیں اور ان تبدیلیوں میں چند مخصوص ذہنی، معاشرتی اور تاریخی حقیقتوں کا ہاتھ نہ ہوتا تو البتہ یہ ممکن تھا کہ اصولوں کو محض خیال کی روشنی میں دیکھا جائے۔ جب زمان و مکان کے اثرات ظاہر کرتے ہیں پھر یہی نہیں اگر تاریخ تمدن پر نظر ڈالی جائے تو ان تمام علوم و فنون کی ترقی، تنزل اور بہت سی عزیزی اور ذہنی باتوں میں ایک مشترک قسم کی حقیقت نظر آتی ہے جس سے تمدن عبارت ہے۔ تعمیر و تخریب، شکست و ریخت اور ترمیم و تنسیخ کا عمل اصولوں کو بھی کبھی ایک حالت پر قائم نہیں رہنے دیتا اور تغیر کا عمل اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ انسانی سماج کے تغیرات علوم و فنون میں بھی تغیر لاتے ہیں۔ ان میں تبدیلی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اصول نقد کا مطالعہ کرتے ہوئے ان مبادیات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

تنقید منطق کی طرح ہر علم و فن کی تشکیل و تعمیر میں شریک ہے بلکہ وجدان و جمال کے جن گوشوں تک منطق کی رسائی نہیں ہے تنقید وہاں پہنچتی ہے۔ وہ زمان و مکان اور کیفیت و کم کے غیر متعین دائرہ میں صرف قدم ہی نہیں رکھتی بلکہ ہمارے ذہن میں توضیح کا جلوہ دکھا کر تعین میں تحسین کی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ اس طرح تنقید کے سلسلے میں جب اصولوں کی گفتگو کی جائے تو طبعی اور اکتسابی علوم کے علاوہ ایک اور ایسے علم یا حس سے کام لینے کی ضرورت پڑے گی جو ان علوم کے منافی نہ ہوتے ہوئے بھی ان سب سے بڑھ کر کوئی بات ایسی بتا سکے جس سے فیصلے میں مدد ملے۔ ممکن ہے وہ کئی علوم کے امتزاج کا نتیجہ ہو اور ممکن ہے کسی علم کے ساز کا کوئی ایسا تار ہو جس پر جستجوئے حقیقت کے مضراب اضطراب میں اب تک انگلی نہ پڑی ہو۔ ایسی حالت میں نقاد کے الفاظ اور اس کا فیصلہ بالکل عجیب نظر آئیں گے لیکن حقیقتاً وہ زمان و مکان میں پیدا ہونے والی تغیر پذیر حقیقت کا پرتو ہوں گے۔ اسی طرح ادبی و فنی کارناموں کے متعلق کبھی کبھی بہت متضاد، متناقض اور مختلف فیصلے نظر آتے ہیں جن سے تنقید کی قدر بالکل مشتبہ ہو کر رہ جاتی

میں اس وقت یہی خیال ہوتا ہے کہ اصول وغیرہ کچھ نہیں اپنے ذوق اور اپنی پسند کی بات ہے اور اگر ذوق یا پسند کے لیے سانچے بنائے گئے تو وجدان، شعور اور لاشعور کی اس دنیا میں جانا پڑے گا جہاں ناپ تول کے معمولی سانچے کام نہیں آسکتے لیکن ایسا ہوتا نہیں۔ جب کسی ادیب، شاعر، فن کار یا کسی ادبی اور فنی کارنامے کے متعلق رایوں میں اختلاف ہوتا ہے تو مختلف رائیں دینے والے اسے انفرادی پسندیدگی یا ناپسندیدگی کا مسئلہ سمجھ کر خاموش نہیں رہ جاتے بلکہ ایک دوسرے پر حملے کرتے ہیں بدذوق، اور کور ذوق بتاتے ہیں، جاہل اور "ناآشنائے راز سخن" کہتے ہیں اور "اصولی" بحثیں شروع ہو جاتی ہیں، گویا فیصلے انفرادیت کے تابع نہیں رہ جاتے بلکہ ان میں بعض ایسی مشترک قدروں کی تلاش ہوتی ہے جن پر اگر تمام لوگ نہیں تو کچھ ہی لوگ متفق ہو جاتے ہیں۔ ان سے مدد لے کر ہر دور میں ادبی قدروں کی گفتگو زبانوں پر رہی ہے اور آج جب کہ سائنس اور ضبط علوم کا زمانہ ہے، تنقید دقیق ترین فن بن گئی ہے نقادوں میں بہت سے لوگ اب بھی نقد و نظر کو اپنی انفرادی اور ذاتی پسند کا نتیجہ سمجھتے ہیں وہاں ایسے لوگ بھی ملتے ہیں جو اسے سائنس کی طرح یقینی اور قطعی سمجھتے ہیں۔ ان سب کے اصول سازی کی دشواریوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے اصول تنقید کے موضوع پر غور کرنا یکسر بے نتیجہ نہ ہوگا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ مختلف زبانوں میں اصول تنقید پر کتابیں اور مضامین لکھے جاتے رہے ہیں غالباً ان میں کم ایسی کتابیں ہوں گی جن میں یکسانیت پائی جاتی ہو، جن میں کامل اتفاق رائے پایا جاتا ہو جن میں اصول نقد بیان کرنے کی حد تک اتفاق پائے جانے کے باوجود رائیں بالکل مختلف نہ ہوں، اور یہی نہیں نتیجے بھی مختلف نہ نکلیں۔

سوال یہ ہے کہ کیا اصول تنقید معین کرنے والے ایک ہی مقصد کی جانب گامزن بھی ہوتے ہیں یا بہت سی انفرادی، سماجی اور دوسری وجہوں سے ان کے ذہن میں نتیجہ پہلے سے موجود ہوتا ہے بعد میں صرف دلیلیں فراہم کی جاتی ہیں؟ مقصد معین ہو چکتا ہے بعد میں اسی مقصد کے مطابق توضیحیں پیش کی جاتی ہیں یا اس کے برعکس ہوتا ہے؟

اصول اگر ہوا میں بنتے ہوتے تو کوئی دشواری نہ ہوتی۔ اگر ان کے بنانے والے

سماجی زندگی سے بے نیاز ہوتے تو مشکلوں کا سامنا نہ کرنا پڑتا لیکن حقیقت یہ ہے کہ جس طرح ادب زندگی کی کش مکش کے اظہار کے طور پر پیدا ہوتا ہے اسی طرح تنقید بھی صرف ادب پیدا کرنے والوں کے احساسات اور تجربات کی توضیح کے پابند نہیں ہوتی بلکہ اسی کے ساتھ خود تنقید کرنے والے کے سماجی ماحول اور ذہنی افتاد کی مظہر ہوتی ہے۔ نقاد کو فکر کے دو کرّوں میں سے ہو کر گزرنا پڑتا ہے! ایک وہ کرہ جس کی تخلیق ادیب نے کی ہے اور دوسرا وہ جس نے نقاد کی نظر بنائی ہے۔ ان دونوں کرّوں کی زندگی، رنگ و روپ اور آب و ہوا میں مماثلت بھی ہوسکتی ہے اور مخالفت بھی۔ بعد زمانی بھی ہوسکتا ہے اور بعد مکانی بھی۔ نقاد کا دونوں سے واقف ہونا ضروری ہے تاکہ اس کا فیصلہ یک طرفہ اور غلط نہ ہو۔ اصول نقد بتاتے وقت اس بات کا لحاظ رکھنا بھی ضروری ہے۔

اصولِ تنقید تو ہر زمانے میں بنتے، بدلتے اور بگڑتے رہتے ہیں لیکن ایک بھدی اور سطحی شکل میں تنقید کا ادب کے ساتھ ہی پایا جانا ضروری ہے کیونکہ انتخاب، ترتیب، تعمیر، مواد اور صورت میں توازن قائم کرنے کی ضرورت ادیب کو بھی ہوتی ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے کسی خاص مثال کی ضرورت نہیں ہے مگر اس سے جو نتیجہ نکلتا ہے وہ البتہ اہم ہے۔ ادیب کے ذہن میں بھی تعمیر، ترتیب اور انتخاب واقعات کے متعلق اصول و قواعد کی موجودگی نقاد کے ذہن کو اور زیادہ روشن بناتی ہے۔ ایک عام مطالعہ کرنے والا ان باتوں سے بالکل پریشان نہیں ہوتا لیکن نقاد کی تعریف ہی یہ کی گئی ہے کہ وہ ایسا پڑھنے والا ہے جو سمجھتا بھی ہے، اس لیے کم سے کم اس کے لیے یہ تو ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ ادیب کی ذہنی ساخت، افتاد مزاج اور فلسفہ حیات سے واقف ہو۔ پہلی ہی منزل یعنی کسی کتاب یا مصنف کا سمجھنا پوری طرح اسی بات پر مبنی ہے اور اگر اس کا کام صرف اتنا ہی ہوتا کہ وہ مصنف کے موضوع کو سمجھ لے تو بھی اس کی راہ میں بہت سی چیزیں حائل ہوتیں لیکن اس کو ادب کے ساتھ بھی انصاف کرنا ہے، جمہور کے دلوں میں دبے ہوئے پسندیدگی اور ناپسندیدگی کے شعور کو ابھارنا اور رستہ دکھانا بھی ہے۔ ایک عام مطالعہ کرنے والا ایک کتاب کو مبہم طور پر پسند کر لیتا ہے یا پڑھنے کے بعد بے کیفی سی محسوس کرتا ہے

اگر کوئی نقاد اس کی مسرت یا بے کیفی کی تشریح کر کے اسے بتا دے اور اتفاق تھا وہ تشریح خود پڑھنے والے کے مبہم جذبے سے مطابقت بھی رکھے تو اس کی خوشی کی کوئی انتہا نہ ہوگی۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ عام پڑھنے والا نقاد کی بحث اور تجزیے کے بعد اپنی رائے بدل دے۔ بہر حال نقاد فن کار سے مختلف ہوتے ہوئے بھی فنی کارنامے کے حسین اور پُر اثر پہلو کو نمایاں کرنے میں فنکار کا شریک بن جاتا ہے، ضرورت کے وقت وہ ان نقائص اور عیوب کو بھی روشن کر دکھاتا ہے جن سے وہ پڑھنے والوں کو بچانا چاہتا ہے۔ عام پڑھنے والے اور نقاد میں یہ فرق ہوتا ہے کہ نقاد پسندیدگی اور ناپسندیدگی کی تشریح بھی کر سکتا ہے اور وجہیں بھی بیان کر سکتا ہے عام مطالعہ کرنے والا تجزیہ کے لحاظ سے نقاد کے ہم نوا ہوتے ہوئے بھی صرف اپنے وجدان پر بھروسہ کرتا ہے۔

یہاں پہنچ کر اصل مسئلہ کے حدود روشن ہو جاتے ہیں۔ اس مضمون میں صرف چند پہلوؤں کو پیش نظر رکھا جاسکتا ہے اور وہ یہ ہیں کہ اصول تنقید بنانے والوں کے سامنے کیا کیا مقصد ہوتا ہے؟ اور اس مقصد تک پہنچنے کے لیے کن کن باتوں کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے اور آخری بات یہ کہ اس جائزہ سے کچھ اصول مرتب کیے جاسکتے ہیں یا نہیں؟

جہاں تک مقصد کا تعلق ہے اس کے واضح ہونے پر تنقید کی ساری عمارت کھڑی کی جاسکتی ہے۔ اگر یہ بات نقاد ظاہر کر دے کہ وہ ادب یا شاعری سے کیا چاہتا ہے، یا وہ اپنا کیا فرض قرار دیتا ہے تو اس کی راہوں کو معین کرنا یا اس کے اصولوں کو سمجھنا کچھ مشکل نہیں رہ جاتا، لیکن اس کا واضح کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے، نقاد کو بھی کبھی خود خبر نہیں ہوتی کہ وہ ایک خاص راستہ پر کیوں چل رہا ہے بعض اوقات فنکار کی شخصیت کا جادو ہی اسے اس طرح بے بس کر دیتا ہے کہ وہ اپنی راہ معین نہیں کر سکتا، بلکہ فنکار کی بنائی ہوئی راہوں پر چل کھڑا ہوتا ہے ایسوں کے ہاں کوئی واضح مقصد نگاہوں کے سامنے نہیں رہتا۔ مگر مختلف قسم کے نقادوں کے طرز تنقید پر گہری نظر ڈالی جائے تو ان کے مقصد کے سلسلے میں چند باتیں کسی قدر واضح ہو جاتی ہیں۔ بعض نقاد ادب کا مقصد تفریح قرار دیتے ہیں اور وہ سارے

ادب کا مطالعہ اسی زاویۂ نظر سے کرتے ہیں۔ بعض اسے اپنے احساسِ جمال کی تسکین یا انفرادی لذت اندوزی سمجھتے ہیں، بعض کے نزدیک ادب زندگی کی ازسرِنو تخلیق ہے، بعض کا خیال ہے کہ نقاد کا کام صرف اتنا ہی ہے کہ وہ ادیب کو اچھی طرح سمجھ کر سمجھا دے، نقائص وغیرہ کا تذکرہ اس کا کام نہیں، کچھ ایسے ہیں جن کے نزدیک ادب ادیب کی شخصیت کا آئینہ ہے اس لیے ادیب کی کھوج لگانا نقاد کا کام ہے، کچھ یہ سمجھتے ہیں کہ ادب انسان کی مادی کش مکش کا دل کش عکس ہے اس لیے اس کو اسی نظر سے دیکھنا چاہیے، بعض افادیت کے قائل ہیں اور اس ادب کو جس سے انسان کی خدمت نہ ہوتی ہو فضول سمجھتے ہیں، بعض ادیب کو غیر معمولی انسان سمجھتے ہیں۔ اور اس کی تخلیق کو تقریباً غیر انسانی کارنامہ۔ ان کے لیے ادب کی پرکھ ایک اور ہی حیثیت رکھتی ہے، بعض اسے طبقاتی کش مکش کا نتیجہ قرار دیتے ہیں اور سارے ادب میں اسی کی جستجو کرتے ہیں، بعض ماحول کا نتیجہ سمجھتے ہیں، بعض اخلاق کو سب پر بالا رکھتے ہیں اور ادب کو اسی کی کسوٹی پر پرکھنا چاہتے ہیں، بعض کے یہاں انسانی نفسیات کے گہرے راز کی نقاب کشائی کبھی شعوری اور کبھی غیر شعوری طور پر ادب میں ہوتی ہے اس لیے نقاد کا فرض ان کے یہاں یہی قرار پاتا ہے کہ وہ شعور اور لاشعور کے درمیان ادب کے واضح اور مبہم نقوش تلاش کریں، بعض ادب میں مقصد ڈھونڈھتے ہیں، بعض مقصد کو ادب کے لیے لعنت قرار دیتے ہیں، بعض کے لیے خالص داخلیت ادب ہے اس لیے داخلی دنیا کی تشریح نقاد کا کام ہے، بعض خارجی مظاہر کی تصویرکشی ادب میں چاہتے ہیں اور اگر وہ نہ پائے جائیں تو ادب ادب نہیں رہتا۔ کوئی نقاد محتسب بن جاتا ہے، کوئی منصف، کوئی معلمِ اخلاق بن جاتا ہے، کوئی نظریہ ساز، کوئی خود تنقید کے ذریعہ فن کار بننا چاہتا ہے، کوئی ادب کو تاریخ کا جزو سمجھ کر مورخ کے فرائض انجام دینے لگتا ہے — اور فہرست یہیں ختم نہیں ہوتی، یہ تو ان مختلف خیالات کی طرف اشارے ہیں جو نقاد کا مقصد متعین کرتے ہیں اور یوں جب اس کا کوئی خاص مقصد بن جاتا ہے تو وہ ادب کو اسی ترازو پر تولتا ہے پھر عرض کیا جا چکا ہے کہ جب مقصد بظاہر ایک (یعنی نقدِ ادب) ہوتے ہوئے بھی اس قدر متضاد اور متخالف

ہوں گے تو راہیں کبھی ایک نہیں ہو سکتیں — اس لیے نقاد کے نقطۂ نظر کا معلوم کرنا بے حد ضروری ہوتا ہے، کہنے کے لیے تو سبھی اصول نقد کی باتیں کرتے ہیں لیکن متذکرہ بالا خیالات کی روشنی میں یہ اصول کبھی ایک ہوں گے!

اس مضمون کو یہاں تک پڑھ لینے کے بعد ادیبوں کا ایک گروہ چیں بجبیں ہو کر پوچھے گا کہ آخر اس کی ضرورت ہی کیا ہے کہ تمام نقاد ایک ہی طرح کے اصول پیش کریں؟ جواب یہ دیا جائے گا کہ ہرگز اس کا یہ مطلب نہیں کہ تمام نقاد ایک ہی سا لباس پہن کر کھڑے ہو جائیں اور ایک ہی سی آوازیں بولنے لگیں، مقصد صرف اتنا ہی ہے کہ اصول تنقید پر غور کرنے والوں کو نقاد کے فیصلے یا تجزیہ میں اس عنصر کو بھی دیکھنا چاہیے جو ظاہری طور پر نقاد کو ایک 'بے تعلق انسان' ایک غیر جانب دار منصف اور ایک سائنس داں کی طرح چچا تلا بنا کر پیش کرتا ہے لیکن درپردہ اس سے وہی باتیں کہلواتا ہے جو اس کا سماجی شعور اس سے کہلانا پسند کرتا ہے نقاد کی ظاہری بے تعلقی کے پردے میں حقیقتاً اس کی وہ شخصیت کارفرما ہوتی ہے جس کی تعمیر اور تشکیل میں بہت سی خارجی طاقتوں نے حصہ لیا ہے اور وہ طاقتیں اسے ایک خاص چیز کے پسند کرنے اور ایک دوسری چیز کے ناپسند کرنے پر مجبور کرتی ہیں۔ اس کی انفرادیت کسی قسم کے ماورائی ذوقِ سلیم کی مظہر نہیں ہوتی بلکہ اسی قسم کے بہت سے لوگوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس کے طبقہ، ماحول، روایات فلسفہ زندگی سے تعلق رکھنے والے تقریباً تمام لوگ اسی کی طرح نتائج نکالتے ہیں اور اس کا فیصلہ درحقیقت سماج کے ایک حصہ کا فیصلہ بن جاتا ہے۔ اس موضوع پر بہت کچھ لکھنے کی ضرورت ہے کیونکہ وہی لوگ جو ادیب یا نقاد کی بے تعلقی پر سب سے زیادہ زور دیتے ہیں خود اپنے کو فریب دیتے ہیں اور بے تعلقی کا اظہار کرتے ہوئے وہ اس تعلق کو ظاہر کر دیتے ہیں جو مثبت یا منفی صورت میں انھیں ایک مخصوص نقطۂ نظر رکھنے پر مجبور کر رہا ہے۔ بے تعلقی کا اظہار کرنے والے اپنے مخالف کو گالیاں دے کر دم لیتے ہیں، انھیں خود تو تسکین ہو جاتی ہے لیکن بے تعلقی اور خالص ادبیت کا طلسم ٹوٹ جاتا ہے اس لیے یہ تو کسی طرح ضروری نہیں اور غالباً ممکن بھی نہیں کہ تمام نقاد ایک ہی طرح کے اصولوں پر عامل ہوں لیکن یہ

جاننا ضروری ہے کہ نقاد نے وہی نتائج کیوں نکالے یا انھیں اصولوں کو کیوں پیش کیا جو اس کے سماجی تعلق کو ظاہر کرتے ہیں اور اس کے فیصلے کسی طرح بھی نہ تو غیر جانب دارانہ ہوں — اور نہ خالص ادبی۔

نقاد جن جن عینکوں سے ادب کا مطالعہ کرتے ہیں ان میں سے کئی کا ذکر اوپر آیا ہے۔ ان میں ہر نقطۂ نظر تفصیل کا محتاج ہے جس کے لیے وقت درکار ہے لیکن مختصراً سمجھنے کے لیے اگر انھیں انواع میں تقسیم کرنے کی کوشش کی جائے تو جزئی باتوں کو نظر انداز کرتے ہوئے ہم انھیں صرف دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ایک وہ لوگ جو ادب کو بنیادی طور پر تفریح اور وقتی مسرت کا آلہ سمجھتے ہیں دوسرے وہ جو اس سے آگے بڑھ کر اس میں دوسرے افادی پہلو بھی تلاش کرتے ہیں۔ وہ لوگ کو اس کی فکر نہیں ہوتی کہ ادیب نے کیا لکھا ہے، ان کی کسوٹی یہی ہے کہ ادیب کے کارنامے نے مسرت میں اضافہ کیا یا نہیں۔ وہ ادیب کی انفرادیت، اس کی غیر معمولی قوتِ تخلیق، اس کی الہامی طاقت کو تسلیم کرتے ہیں، اسے زمان و مکان کی قیود سے بالاتر سمجھتے ہیں اس لیے وہ ادیب کے کارنامے کی پرکھ میں کسی اور خیال کو شامل نہیں کرتے وہ افادیت کے خیال پر مسکراتے، مقصد کے تصور پر استہزا کرتے اور ماحول کے نام سے چڑھتے ہیں۔ دوسرے گروہ کے لوگ ادیب کو انسان، سماجی انسان اور زمان و مکان کے اثرات قبول کرنے والا انسان سمجھ کر اس کے کارناموں کا مطالعہ کرتے ہیں۔ وہ یہ جاننا چاہتے ہیں کہ اس کی تخلیق کے محرکات کیا ہیں، ان محرکات میں کن خیالات، واقعات اور اجتماعی احساسات کا اثر شامل ہے اور اس کی تصنیف کس خاص فلسفہ خیال کی ترجمان اور مبلغ ہے؟ یوں نقاد کے نقطۂ نظر ہی کا تعین سارے مسئلہ کا مرکز بن جاتا ہے اور اصولِ نقد پر کوئی بحث اس وقت تک مکمل نہیں کہی جا سکتی جب تک کہ ادب کے تخلیقی کارناموں کی طرح تنقیدی خیالات کو بھی نقاد کی سماجی شخصیت کے پس منظر میں نہ دیکھا جائے گا۔

جس وقت اصولوں کی بات آتی ہے ہر شخص کسی نہ کسی حد تک قطعیت کا تصور کرنے لگتا ہے۔ ادب سائنس ہو یا نہ ہو لیکن اسے اپنے اظہار میں حقیقت کے قریب تو ہونا ہی چاہیے۔ تنقید اس سے آگے بڑھتی ہے اور گو اسے بھی

ایک خاص مفہوم میں سائنس نہیں کہہ سکتے لیکن سچائی کی گفتگو میں وہ سائنس سے بالکل قریب ہوتی ہے، ایسی حالت میں اگر اصول کے اندر بھی بے راہ روی یا بے ترتیبی پائی گئی تو پھر انھیں اصول کہنا ہی نہ چاہیے۔ تمام نقاد، چاہے ان کا کوئی نقطہ نظر ہو، ترتیب اور تعمیر کی طرف مائل ہوتے ہیں یا مصنف کے خیالات کو مشرح طریقہ پر پیش کر دینا چاہتے ہیں، وہ بھی ایک مخصوص قسم کا تعمیری تصور رکھتے ہیں، چاہے ان کے اندر یہ جرأت نہ ہو کہ وہ مصنف کو آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھیں اور اس کے دل کا چور پکڑ لیں لیکن وہ پھر بھی مصنف کے بے ترتیب خیالات میں ترتیب پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں، گویا کسی نہ کسی اصول کا خیال کرتے ہیں سائنس اور فلسفہ کی دقیقہ شناسی، موشگافی، تجزیہ، تحلیل، ترکیب اور کاٹ چھانٹ کے بعد نتائج نکالنے کا خیال بھی ضرور آتا ہے اس لیے تنقید کے اصول بنانا، اگر واقعی انھیں اصول کہا جا سکے، اپنے انفرادی ذوق اپنی ذاتی پسند کی بات نہیں ہو سکتی، اصول تو اس لیے بنتے ہیں کہ ان سے دوسروں کی رہنمائی ہو سکے۔ یا کم سے کم راستہ کے نشیب و فراز سے واقفیت حاصل ہو جائے، اپنی ذاتی پسند کے لیے اصول بنانے کی ضرورت نہیں۔ تنقید کی یہی اجتماعی حیثیت ہے جو دشواریاں پیدا کرتی ہے اور جس سے عہدہ برآ ہونا ہر نقاد کے بس میں نہیں ہوتا۔ اپنے ذوق اور وجدان کے سہارے کسی ادیب یا شاعر کی روح میں اتر جانا آسان ہے لیکن اپنے ساتھ دوسروں کو بھی لے جانا اچھے نقاد ہی کا کام ہو سکتا ہے کیونکہ وہ داخلی کیف پذیری اور لذت اندوزی کی ایسی نازک لکیر بناتا ہوا نہیں چلتا جو اس کے گزر جانے کے بعد مٹ جائے بلکہ علم کی روشنی میں ایک شاہراہ بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ وہی اصول، اصول کہے جا سکتے ہیں جو صرف اصول بنانے والے یا اس کے چند ساتھیوں کے کام نہ آئیں بلکہ جو زیادہ سے زیادہ انسانوں کو روشنی دکھا سکیں، جن میں انجانی داخلیت اور ہر لمحہ بدلتے ہوئے وجدان ہی کے سہارے منزلیں طے نہ ہوں بلکہ جن میں تاریخ، منطق اور دوسرے علوم سے مدد لی جائے تاکہ نتیجہ میں غلطی کے امکانات کم ہوں۔

شاید یہ بحث کبھی ختم نہ ہو گی کہ نقاد کی ضرورت ہے بھی یا نہیں۔ بحث ختم ہو

یا نہ ہو، دنیا میں ادیب بھی ہیں اور نقاد بھی اچھے ادیب اور اچھے نقاد کم سہی لیکن ہیں دونوں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دونوں کا وجود ضروری ہی نہیں لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتا ہے۔ اگر کوئی لکھنے والا اس لیے لکھتا ہے کہ لوگ اسے پڑھیں اس سے لذت حاصل کریں یا فائدہ اٹھائیں تو پھر پڑھنے والوں میں سے کسی نہ کسی کو یہ کہنے کا حق بھی پہنچتا ہے کہ مصنف اپنے مقصد میں کامیاب ہوا یا ناکام۔ نقاد کی مخالفت عام طور پر خود ادیبوں ہی نے کی ہے کیوں کہ ادیب اپنے کارنامے کو مافوق العادات دماغ کی پیداوار سمجھتے ہیں اور اس کی اچھائی اور برائی کے متعلق کچھ سننا پسند نہیں کرتے، اچھائی کے متعلق تو خیر سن ہی لیتے ہیں کیونکہ تعریف سے دیوی دیوتا بھی خوش ہو جاتے ہیں لیکن برائی کو نقاد کی جہالت قرار دیتے ہیں۔ یہ تو ادیب کے نقطہ نظر کی ترجمانی ہوئی لیکن بعض نقاد بھی تنقید کا ایک ایسا نظریہ پیش کرتے ہیں کہ تنقید ایک فعل عبث قرار پاتی ہے۔ بعض نقادوں کے خیال میں اور ان کی تعداد کم نہیں ہے نقاد کا کام ان کیفیات کی بازآفرینی ہے جن سے ادیب دوچار ہوا تھا۔ وہ اس سے زیادہ کچھ نہیں چاہتے کہ ادیب کے خیالات کو اپنے لفظوں میں بغیر کسی قسم کی جرح اور تعدیل کے پیش کر دیں۔ ایسی حالت میں تنقید بے معنی فعل ہو کر رہ جاتی ہے شاید چند ناسمجھ یا کم ذہن انسانوں کو اس سے فائدہ پہنچ جائے لیکن اگر شارح اور نقاد کے کام میں کچھ بھی فرق ہے تو ایسی تنقید نہ تو حقیقی تنقید کہی جا سکتی ہے اور نہ کسی نتیجہ تک رہنمائی ہی کرتی ہے۔ نقاد ادیب کے نقطۂ نظر اور فنی کارنامے کو سمجھتے ہوئے بہت کچھ اور بھی سمجھتا ہے۔ وہ ادب اور زندگی کے تعلق کا مطالعہ خاص طور سے کرتا ہے اور اسی تعلق کی روشنی میں ادبی کارناموں کی اہمیت کا اندازہ لگاتا ہے۔ ادب کے خلوص کا پتہ چلاتا ہے۔ ادب کے بہترین اور پائدار حصوں کی قدر و قیمت معین کرتا اور انھیں تمدن کا جزو بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ رطب و یابس میں تمیز کرنا، غیر مخلصانہ اور سچے ادب میں فرق پیدا کرنا، اجالے کو اندھیرے سے الگ کرنا نقاد کا کام ہے۔ ادیب خود مکمل طور پر اس کام کو انجام دے سکتے تو نقاد کی ضرورت ہی نہ ہوتی۔ چونکہ نقاد کا کام تخریب نہیں، تنظیم، ترتیب، انتخاب اور تعمیر ہے اس لیے اگر وہ خلوص سے کام کرے

تو صالح ادب کی پیدائش میں معین بن جاتا ہے۔ اس سے تیسرے درجے کے لکھنے والے اسی لیے متنفر ہوتے ہیں کہ وہ ان کی سطحیت کا پول کھول دیتا ہے۔ یقیناً یہ باتیں ہر نقاد کے بس میں نہیں ہیں۔ اس لیے اس بات پر بار بار زور دیا گیا ہے کہ خود نقاد کے زاویۂ نظر کا سمجھنا بھی ضروری ہے کیونکہ وہ اپنے سماجی ماحول سے بیگانہ ہو کر خالص ادبی یا محض تنقیدی نتائج نہیں نکال سکتا۔ جس طرح بغیر ایک مخصوص فلسفۂ حیات رکھے ہوئے اچھا ادیب نہیں بن سکتا۔ اسی طرح ایک اچھا حکیمانہ دماغ رکھے بغیر کوئی شخص اچھا نقاد نہیں بن سکتا۔

اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ادیب کے لیے تخلیق کا کرب ایک جانگسل لذت کے باوجود روح فرسا ہوتا ہے۔ اس کے شعور کا ہر لمحہ اسی کے لیے وقف ہوتا ہے اور اس کی روح گویا اس کے قلم کی نوک میں آ جاتی ہے۔ اگر وہ اپنی تسکین کے علاوہ ادیب کے ذمہ کسی قسم کا سماجی فرض بھی سمجھتا ہے تو اسے اپنی ہر تحریر کے اثر کو نظر میں رکھنا پڑتا ہے اور وہ مستقبل کے اس نقاد سے بے نیاز نہیں ہو سکتا جو تصنیف کے فوری اثر، پڑھنے والوں کی رایوں اور تنقیدوں کی روشنی میں فیصلہ کرے گا۔ ایک لحاظ سے نقاد کا کام مصنف سے زیادہ مشکل ہوتا ہے کیونکہ اس کی ذمہ داری رایوں اور تنقیدوں کے اس انبار کو دیکھتے ہوئے بہت زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ جو ہر تصنیف کے گرد جمع ہو جاتا ہے۔ ایک اچھا نقاد نہ تو انھیں نظر انداز کر سکتا ہے اور نہ انھیں کی بنیاد پر فیصلہ کر سکتا ہے۔ اس لیے جب وہ اصول نقد معین کرنے کی کوشش کرے گا تو جہاں اس کے لیے ادب اور ادیب کو اچھی طرح جاننا اور سمجھنا ضروری ہوگا وہیں ہر عہد میں ادب کے متعلق جو رائیں پیش کی گئی ہیں ان کا سمجھنا بھی ضروری قرار پائے گا۔ اس کا کام اس حیثیت سے تجریدی شکل اختیار کرنے کے بجائے بہت سے متعلقات اور روابط کے پیچیدہ اور دشوار گزار راستوں سے ہو کر گزرے گا اور ان روابط کی حیثیت عام طور سے سماجی ہوگی، جس میں انفرادی نفسیات سے لے کر اجتماعی نفسیات اور سماجی علوم تک سبھی شامل ہوں گے اس کی تشریح اور توضیح بار بار کی جا چکی ہے کہ انسانی علوم ایک دوسرے سے بے نیاز نہیں ہیں۔ ان میں گہرا تعلق پایا جاتا ہے اور کسی علم دوسرے کئی علوم کے بغیر

اچھی طرح سمجھا نہیں جا سکتا۔ شعورِ انسانی میں ان تمام علوم کی کارفرمائی ہوتی ہے اور زندگی کے متعلق جو نتائج ایک باشعور انسان یا ادیب نکالتا ہے وہ اس کے مجموعی علم کے منت کش ہوتے ہیں۔ ادیب جو کچھ لکھ کر پیش کرتا ہے وہ خالص ادبی نقطہ نظر سے جانچا نہیں جا سکتا۔ نقاد کے لیے اسی وجہ سے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ اس کی نگاہ حقیقتوں کے اس پیچیدہ راستے سے ہو کر گزرے اور وہ ان تمام اثرات کا پتہ لگائے جنھوں نے ادیب کے شعور کو مرتب کیا تھا۔

بنے بنائے اصول پر چل کھڑا ہونا آسان ہوتا ہے لیکن، اصولوں کو بنانا یا سمجھ کر ان پر عمل پیرا ہونا غیر معمولی ذہنی طاقت اور علم کا مطالبہ کرتا ہے۔ جب کوئی پڑھنے والا، جو تنقید بھی کرنا چاہتا ہے، کسی تصنیف، کسی ادیب، ادب کے کسی شعبے یا مجموعی حیثیت سے ادب کا مطالعہ کرتا ہے تو اس کے ذہن میں بعض ایسے سوالات پیدا ہوتے ہیں جو بہت سی صورتوں میں تقریباً تمام نقادوں کے یہاں مشترک ہوتے ہیں، یہاں یہ بات ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ نقادوں سے مراد وہی نقاد ہیں جو کسی مخصوص اصول کی بنا پر نقد کرتے ہیں اور محض شارح کا فرض انجام نہیں دیتے۔ جن سوالات اور جوابات پر تنقید کی عمارت کھڑی کی جاتی ہے ان کی مکمل فہرست تو پیش نہیں کی جا سکتی لیکن ان خاص سوالات کا ذکر ضرور کیا جا سکتا ہے، جن سے اصول نقد مرتب ہوتے ہیں یا جن سے ادیب اور نقاد دونوں کے نقطہ نظر معلوم کیے جا سکتے ہیں۔ یہ سوالات نقاد کو بڑی الجھنوں میں ڈالتے ہیں کیونکہ اس میں اس کے علم اور سماجی شعور، اس کے مقصود حیات کی آزمائش ہوتی ہے، یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ ادب اور زندگی کے تعلق کے بارے میں کیا رائے رکھتا ہے، وہ انسان دوست ہے یا نہیں، وہ تمدن کی کن قدروں کو عزیز رکھتا ہے اور انھیں انسانوں کے اندر عام کرنے کا کتنا آرزومند ہے اس لیے وہ خام مواد جس پر بہت سے نقاد کام کرتے ہیں تقریباً یکساں ہوتے ہوئے بھی مختلف بن جاتا ہے۔

وہ سوالات جن کے جواب پر اصول نقد کے تعین کا دار و مدار ہے، کیا ہیں؟

بعض ایسے مسائل جن کا ذکر اس موقع پر کیا جاتا اوپر آ چکے ہیں لیکن یہاں انھیں ان کی اہمیت کے لحاظ سے دوبارہ پیش کیا جا رہا ہے۔ پہلا ہی مسئلہ جس

کے جواب کی کوشش ایک نقاد کرتا ہے یہ ہے کہ ادیب اپنے لیے لکھتا ہے یا کسی اور کے لیے؟ اس سلسلے میں اور چھوٹے چھوٹے سوالات رونما ہو جاتے ہیں جن پر بحث کر کے نقاد یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ ادب کی کوئی افادیت بھی ہے یا نہیں۔ اگر تصنیف کا تعلق صرف لکھنے والے سے ہے اور وہ اس کی تنہا شخصیت کی آئینہ دار ہے تو افادیت یا مقصد کا سوال نہیں پیدا ہوتا۔ یہی نہیں بلکہ اس مسئلہ کے سلجھانے میں وہ دشوار منزل بھی آتی ہے جسے عبور کرنے میں بہت سے ماہرین نفسیات لگے ہوئے ہیں یعنی ادب کا کتنا حصہ مصنف کی شعوری کوششوں کا نتیجہ ہے اور کتنا حصہ غیر شعوری مجبوریوں کا۔ اس طرح یہیں پر یہ بھی جاننے کی کوشش کی جاتی ہے کہ فن کار یا مصنف کے باطن اور ضمیر، اس کی چھپی ہوئی خواہش اور نیت کا تجزیہ کیا جائے یا اس کا اثر جو تصنیف سے پیدا ہوتا ہے۔ اس قسم کے تمام سوالات کا جواب ہر حال میں ایک نہیں ہو سکتا۔ مصنف کی نیت اور اس کے مافی الضمیر کا کہاں تک پتہ چلایا جا سکتا ہے، وہ کیا کہنا چاہتا تھا اور کیا کہہ سکا، کہنے میں کہاں تک کامیاب ہوا۔ جو کچھ اس نے لکھا ہے اسی پر نقاد کو فیصلہ کرنا چاہیے یا یہ جاننا چاہیے کہ اس کے دل میں کیا بات تھی یہیں طریق اظہار کی فنی خصوصیات کا مسئلہ حل کرنے کی ضرورت بھی پڑتی ہے۔ اگر فن باطنی چیز ہے جیسا کہ بعض فلسفیوں کا خیال ہے کہ وہ اظہار کا محتاج ہی نہیں ہے بلکہ خارجی قسم کا اظہار تو اسے فن کے دائرے ہی سے نکال دیتا ہے، تو ایسی صورت میں نقاد کس چیز کے متعلق رائے قائم کرے اور کس طرح۔ پھر اسے یہ بھی سوچنا پڑتا ہے کہ اگر ادب یا اس کے اظہار کو صرف ادیب پر چھوڑ دیا گیا تو اس کا جو جی چاہے گا لکھے گا اور جس طرح چاہے گا لکھے گا، ہر تحریر کو کامیاب سمجھے گا اور نقد کے طور پر کہے ہوئے الفاظ کو وہ مہمل خیال کرے گا۔ ادیب جو اثر پیدا کرنا چاہتا ہے، وہ ہر شخص کے دل میں مختلف ہونا چاہیے یا اس کی کوئی اجتماعی شکل بھی ہو سکتی ہے۔ بات میں بات نکل آتی ہے اور نقد کے کام کو دشوار بناتی جاتی ہے لیکن ایک اچھے نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ ہر سوال کا جواب فراہم کرے اور ہر مسئلہ کا حل ڈھونڈھ نکالے۔

اثر الفاظ اور طرزِ اظہار سے پیدا ہوتا ہے یا موضوع، مقصد اور خیال سے؟ اگر دونوں کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے تو دونوں میں کیا تناسب ہونا چاہیے؟ مختلف شعبہ ہائے ادب میں یہ تناسب مختلف قسم کا ہوگا یا تقریباً یکساں؟ تقابلی مطالعے سے ادب کو سمجھنے اور پرکھنے میں کتنی مدد مل سکتی ہے؟ ان سوالوں کا جواب دینا بھی آسان نہیں ہے اور ان کے جوابات بھی نقاد کے سماجی شعور پر مبنی ہیں، کیونکہ وہ لوگ جو حالات کو برقرار رکھنا چاہتے ہیں، مواد اور خیال کو اہم نہیں سمجھتے بلکہ اظہار اور طرزِ ادا کی جدت پر فریفتہ ہوتے ہیں اور جو لوگ ادب کو زندگی کی جدوجہد میں ایک آلۂ کار کی حیثیت دیتے ہیں وہ جو کچھ کہا گیا ہے اسے پہلی جگہ دیتے ہیں۔[1]

ادب میں حسن اور حقیقت کی کیا جگہ ہے۔ حُسن و قبح کا کیا معیار ہونا چاہیے۔ حسن کے سلسلہ میں عریانی اور فحاشی کے ساتھ کیا برتاؤ کرنا چاہیے۔ حقیقت ابدی ہے یا تغیر پذیر، ہر زمانہ میں حقیقتوں کے سمجھنے اور ماننے کی ایک ہی صورت رہی ہے۔ یا مختلف، حسن کا کوئی افادی پہلو بھی ہے یا نہیں؟ اسلام کے لیے کفر اور حسن کے لیے قبح ضروری ہیں یا نہیں؟ ایسے ہی بہت سے سوال اس مسئلہ کے گرد اٹھ کھڑے ہوتے ہیں جنھیں کوئی شخص زندگی کے دوسرے مسائل سے بے تعلق ہو کر حل نہیں کر سکتا۔ مختلف قسم کے عقیدہ رکھنے والے ان سوالوں کا جواب بھی مختلف دیں گے اور ادب کی ترجمانی کا مفہوم ہر جگہ بدل جائے گا۔

ادب میں روایت کی کیا جگہ ہے، ادبی تسلسل کا کیا مفہوم ہے، ہر ادیب اور اس کی ہر تصنیف اپنی جگہ ایک وحدت کی حیثیت رکھتی ہے ادب کی مسلسل رفتار میں اس کی جگہ متعین کرنے کی ضرورت ہے، ماضی سے کتنی علیحدگی ممکن ہے؟ قدیم اور جدید کے درمیان کوئی خطِ فاصل ہو سکتا ہے یا نہیں، نئی زندگی اپنے ساتھ بیان و اظہار کے نئے سانچے لاتی ہے یا قدیم سانچوں میں نئی زندگی کو بھی

---

[1] اس موضوع پر راقم الحروف کا مضمون "مواد اور ہیئت" (تنقیدی جائزے) تفصیلی بحث پیش کرتا ہے۔

ڈھالا جا سکتا ہے۔ قدیم طرز اظہار میں تبدیلی کا حق کسے ہے اور کتنا ہے، اس تبدیلی کے اصول کیا ہوں گے اور انھیں کون معین کرے گا؟ یہ بھی چند سوالات ہیں جن کا حل نقاد کو تلاش کرنا چاہیے کیونکہ زمان و مکان کا تغیر ہر مسئلہ کی نوعیت پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اگر زندگی نامیاتی ہے، اس کے مظاہر نامیاتی ہیں تو ادب میں ماضی کی ماضیت اور ماضی کی حالیت، ماضی اور حال کے تداخل اور حال کی مستقبلیت کو سمجھے بغیر چارہ نہیں۔

ادب میں مقصد اور عدم مقصد کا ذکر ہو چکا ہے لیکن سوال پروپیگنڈے کا ہے۔ کیا ہر ادب کسی اچھائی (یا برائی) یا کسی اور خصوصیت کا ذکر کر کے اثر نہیں پیدا کرنا چاہتا، ادب اور پروپیگنڈے کے درمیان تفریق کی کیا صورت ہو سکتی ہے، کسی وقت ادب سے تبلیغ کا کام بھی لیا جا سکتا ہے یا نہیں، جو چیز ایک کے لیے تبلیغ ہے کیا دوسرے کے لیے وہی زندگی کی اس حقیقت کا اظہار نہیں ہے، جس پر انسانیت کا دار و مدار ہے؟ سوال میں سوال پیدا ہو کر منطقی اور سائنٹفک جواب چاہتے ہیں، کوئی نقاد جو اصول سازی پر مائل ہے انھیں نظر انداز نہیں کر سکتا۔

جب ادب اتنا ہمہ گیر ہے کہ اس میں ادیب کے مجموعی علم کا اثر پایا جاتا ہے تو پھر ادب کا مطالعہ کرتے وقت نقاد کو ماہرِ نفسیات، ماہرِ تعلیمات، ماہرِ سیاسیات، ماہرِ اخلاقیات وغیرہ کی حیثیت سے ادب کو دیکھنا چاہیے، یا ان چیزوں سے قطع نظر کر کے یوں سوچنا چاہیے کہ ادیب کو ان باتوں سے کیا واسطہ؟ اگر ایسی غلطیاں پائی جاتی ہوں جن کا تعلق مخصوص علوم سے ہے تو ان کا احتساب کرنا چاہیے یا اس کے برعکس عمل کرنے کی ضرورت ہے، جب ادب ان علوم سے تعلق رکھنے والی باتیں پیش کرتا ہے تو پھر ادیب کے یہاں صحت اور غلطی کیوں نہ دیکھی جائے؟ یہ سوالات بھی کچھ کم الجھن پیدا کرنے والے نہیں ہیں۔

ادیب عام انسانوں کی طرح ہوتا ہے یا کوئی غیر معمولی طاقت اس کے پاس ہوتی ہے، وہ ماحول سے بنتا ہے یا ماحول اس کی تحریر سے بنتا ہے، ادیب اور ماحول میں کیا تعلق ہے، وہ ماحول سے بیگانہ ہو کر بھی کچھ لکھ سکتا ہے۔ اجتماعی زندگی

سماجی روایتیں، رسم و رواج، فلسفہ، مذہب، معاشی حالات، معاشی تصورات اسے متاثر کرتے ہیں یا نہیں، اگر متاثر کرتے ہیں تو کس قدر، اصل چیز جس سے ادب میں زندگی پیدا ہوتی ہے کیا ہے، مخصوص ادوارِ حیات میں مخصوص قسم کے ادب کی نشو و نما کیوں ہوتی ہے، کیا ادیب کے خیالات گرد و پیش کی زندگی کا نتیجہ نہیں ہوتے، خیال پیدا ہی کیوں کر ہوتا ہے، فرد اور جماعت میں کیا تعلق ہے، کیا انفرادی اور اجتماعی خواہشات میں توازن قائم کیا جا سکتا ہے، کیا ادیب انفرادیت کے پردے میں اجتماعی احساسات پیش کرتا ہے، یہ سوالات معمولی علم رکھنے والا حل نہیں کر سکتا، لیکن بہت سے نقاد ان الجھنوں میں پڑتے ہی نہیں۔ یہاں ایسے نقادوں سے بحث بھی نہیں ہے۔ بحث ان سے ہے جو اصول کے ماتحت تنقید کرتے ہیں، اور اصول کا تصور بغیر حقیقت، قطعیت اور جیسی نہ جانچ پڑتال کے نہیں کیا جا سکتا۔

مباحث اور مسائل کی یہ فہرست قطعی نہیں ہے، ہزاروں قسم کے سوالات پیدا ہو کر جواب چاہتے ہیں، شکوک سر اٹھا کر یقین چاہتے ہیں، ادیب کی ہر تصنیف اپنے ساتھ نئے سوالات لاتی ہے اور زندگی اتنی متنوع ہے کہ ہر تصنیف کو ایک ہی لاٹھی سے نہیں ہانکا جا سکتا۔ فنونِ لطیفہ کی تاریخ میں ایسے فن کار اور ایسے فنی نمونے دکھائی دیتے ہیں جو ہر اصول کو توڑ دیتے ہیں تاہم اصول بنانے میں زیادہ سے زیادہ تعبیرات اور اقدار کے اشتراک کی کوشش ہونا چاہیے ابتدائی انسانوں کی فطری اور سادہ زندگی میں جب فن اور ادب داخل ہوئے تو ان کے یہاں پسندیدگی اور ناپسندیدگی کی بنیاد افادہ پر تھی یا وجدان پر؟ یہ ایسا دلچسپ سوال ہے جس پر علم تمدن کے ماہرین نے بہت کچھ لکھا ہے اور زیادہ تر اسی نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ وجدان سے زیادہ افادیت ان کے خیال کی محرک ہوتی تھی۔ پھر زندگی میں نظم اور ترتیب، تکلف اور نمائش، رسم و رواج، روایت اور بغاوت کے جذبے پیدا ہوتے اور بڑھتے گئے اور نئی پیچیدگیاں پیدا ہوتی گئیں اس لیے نقاد کو ہر دور میں نئے اصول کی ضرورت پڑی۔ فنِ تنقید کی بنیاد تاریخی حقائق پر رکھنے کی بات کچھ بڑی غیر ادبی معلوم ہوتی ہے لیکن اس کے سوا چارہ بھی نہیں ہے کہ تنقید کو تاریخ کی روشنی میں سمجھنے کی

کوشش کی جائے اور اس کے اصولوں کو اس طرح مرتب کیا جائے جس کی مدد سے زیادہ سے زیادہ انسان ادب سے لطف اندوز بھی ہو سکیں، اس کی حقیقت کو بھی سمجھ سکیں اور اسے انسانی مفاد کے کام میں بھی لا سکیں، محض انفرادی پسندیدگی پر تنقید کی بنیاد رکھ کر اصول بنا لینا غیر حکیمانہ فعل ہے۔ ایک شخص سڑک کے بیچ میں کھڑا ہو کر گالیاں بکتا ہے تو راہ گیروں میں سے بعض رک کر اس کی گالیوں کی بھی داد دینے لگتے ہیں۔ تنقید کے ایسے انوکھے اصول بن سکتے ہیں کہ چند انسان اس کی ندرت اور جدت پر سر دھنیں لیکن حقیقتاً اصول وہی ہیں جن کی داد زیادہ سے زیادہ لوگ دے سکیں، جو انسانیت کے لیے زیادہ سے زیادہ مسرت بخش ہوں، اور جو انسانوں کی ایک بڑی تعداد کے لیے ادب سے زیادہ لذت اندوزی اور اثر پذیری کو آسان بنا دیں۔

اصول سازی کی دشواریوں کے باوجود معمولی سے معمولی نقاد بڑی دیدہ دلیری سے دو ٹوک فیصلے کر دیتا ہے۔ ڈاکٹر رچرڈس نے کہا ہے کہ "نقاد کو ذہن کی صحت سے اسی قدر تعلق ہے جتنا ڈاکٹر کو جسم کی صحت سے ہوتا ہے۔" اور اسکاٹ جیمس کا خیال ہے کہ نقاد کو تخلیق کرنے والے کا درجہ حاصل کر لینا چاہیے لیکن سہل انگاری نے تنقید کو محض ایک دلچسپ مشغلہ بنا رکھا ہے جن دقیق مسائل کا اوپر ذکر کیا گیا ہے ان کا قابلِ اطمینان جواب دینا ہی ہر نقاد کا فرض نہیں ہے بلکہ ان جوابات میں ایک قسم کی فلسفیانہ ہم آہنگی اور یکسانیت کا پایا جانا بھی ضروری ہے تاکہ اسے عام نظامِ علم و حکمت میں جگہ دے سکیں۔ اصولِ تنقید بناتے ہوئے کسی ایک بات پر غیر معمولی زور دے کر اسی کو بنیاد قرار دینا صرف اسی صورت میں درست ہو سکتا ہے جب اس ایک بات میں تمام دوسری قدروں کا وجود پایا جائے، جب سارا مواد تحلیل ہو کر کسی وحدت میں ڈھل جائے۔

اصولِ نقد پر غور کرتے ہوئے ان تاریخی قوتوں کو ہمہ وقت پیشِ نظر رکھنا چاہیے جن سے ادب وجود میں آتا ہے جن سے انسان کی تمنائیں اور خواہشیں پیدا ہوتی ہیں، جن سے تنقید کی صلاحیت وجود میں آتی ہے، جن سے انسانی تمدن بنتا ہے اور جن سے ان قدروں کا تعین کیا جاتا ہے جو انسانوں کو آزادی، مسرت اور ترقی

کی اس منزل تک پہنچا سکتی ہیں جن کے لیے انسان ہر دور میں بے قرار رہے ہیں۔ کسی اور طرح اصول کا تصور کرنا نامکمل کوشش ہوگی۔ ایسے اقدار کی جستجو کرنے کی جن سے ادب کو اس کے ہر پہلو سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اصولِ نقد کا تعین کرنے میں تحقیق کے ہر گوشے تک نگاہ کو جانا چاہیے۔ ہر علم سے مدد لے کر ادب کو سمجھنا چاہیے۔ اعلیٰ ادب کو ادنیٰ ادب سے اس بنیاد پر علیحدہ کرنا چاہیے کہ وہ ادب کبھی اعلیٰ ہو ہی نہیں سکتا جس سے انسانی مسرت اور انسانی امنگوں میں اضافہ نہ ہو۔ کوئی اصول جو تاریخ اور سماج کی ہمہ گیر قوتوں کو نظر انداز کر دے، اس نقطہ نظر سے اصول ہی نہیں رہتا۔

اعلیٰ ادب ادیب کی شعوری قوت کا نتیجہ ہوتا ہے، اسے اس کے معمولی اور وقتی تجربات اور ہیجانات کا اظہار قرار دے کر نتیجہ نکالنا صحیح نہیں ہو سکتا۔ اچھا ادب وقت کی چیز ہوتے ہوئے بھی ہر وقت کی چیز ہوتا ہے اس لیے اس میں انسانی شخصیت کی جو بالیدگیاں اور امکانات چھپے ہوئے ہیں انھیں بھی دیکھنا چاہیے اور ان حالات کا مطالعہ بھی کرنا چاہیے۔ زندگی اور انسانی فطرت کو اس کی تمام پیچیدگیوں کے ساتھ سمجھنا چاہیے روایت اور تغیر کا تاریخی احساس رکھنا چاہیے اور پھر یہ رائے دینا چاہیے کہ کسی مصنف یا ادیب نے کہاں تک زندگی کو حقیقی مسرتوں سے معمور کیا ہے۔ ان باتوں کو پیش نظر رکھ کر اگر تاریخ، نفسیات، معاشیات اور سائنس کی مدد سے اصولِ نقد معین کرنے کی کوشش کی جائے تو یہ کوشش رائگاں نہیں جائے گی۔

علی سردار جعفری

علی سردار جعفری ۲۹ نومبر ۱۹۱۳ء کو بلرام پور ضلع گونڈہ (یوپی) میں پیدا ہوئے۔ انھوں نے دہلی یونیورسٹی سے بی۔ اے کیا اور علی گڑھ یونی ورسٹی سے ایم۔ اے انگریزی کی ڈگری لی۔ ۱۹۳۵ء سے ۱۹۳۹ء تک "نیا ادب" لکھنؤ اور ۱۹۴۲ء سے ۱۹۴۷ء تک قومی جنگ بمبئی کی ادارت کرتے رہے۔ ۱۹۶۰ء میں ادبی رسالہ "گفتگو" جاری کیا۔ سردار جعفری تحریک آزادی سے وابستہ رہے۔ ۱۹۳۹ء میں لکھنؤ یونی ورسٹی میں سیاسی نظریات کی بنا پر نکالے گئے۔ کئی بار جیل گئے۔ انھوں نے سرکاری ملازمت نہیں کی۔ وہ اشتراکیت کے مشہور علمبردار ہیں۔ نقاد اور شاعر کی حیثیت سے ان کی شہرت عام ہے۔ وہ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن سے وابستہ رہے۔ انھوں نے ۱۹۶۱ء میں فلم گیارہ ہزار لڑکیاں بنائی۔ سنت کبیر، اور علامہ اقبال پر ڈاکومنٹری فلمیں بنائیں۔ کئی فلموں کے گانے لکھے۔ ٹیلی ویژن پر پانچ سال تک "محفل یاراں" پروگرام پیش کرتے رہے۔ کہکشاں پروگرام میں اردو کے نامور شعرا پر ڈرامائی پروگرام پیش کیے۔ انھوں نے مشہور پروگرام روشنی اور آواز کے سکرپٹ لکھے ہیں۔ سردار جعفری ۱۹۷۷ء سے ۱۹۸۸ء تک انجمن ترقی پسند مصنفین کے صدر رہے۔ نیشنل بک ٹرسٹ کے مستقل ٹرسٹی ہیں۔ ۱۹۸۳ء میں جموں یونی ورسٹی کے شعبۂ اردو میں وزٹنگ پروفیسر رہے۔ مہاراشٹر اردو اکادمی کے نائب صدر بھی رہے۔ انھوں نے مختلف عالمی ادبی کانفرنسوں میں شرکت کی۔ ان کو سوویت لینڈ نہرو ایوارڈ ۱۹۶۵ء، جواہر لال نہرو فیلوشپ ۱۹۶۹ء، سجاد ظہیر ایوارڈ ۱۹۷۲ء، اتر پردیش اردو اکادمی ایوارڈ ۱۹۷۷ء، مخدوم ایوارڈ اردو اکادمی، آندھرا پردیش ۱۹۸۰ء، میر تقی میر ایوارڈ، مدھیہ پردیش اردو اکادمی ۱۹۸۲ء، کمارن آسن ایوارڈ ملیالم ۱۹۸۳ء اقبال سمان، مدھیہ پردیش ۱۹۸۶ء، اعزاز میر، لکھنؤ ۱۹۹۳ء کے علاوہ ہند سرکار سے

پدم شری ۱۹۶۷ء، حکومت پاکستان سے اقبال میڈل ۱۹۷۸ء اور ہند روس میڈل ۱۹۹۲ء ملا ہے۔

تصنیفات و تالیفات :

(۱) منزل (افسانے) ۱۹۳۸ء، (۲) یہ خون کس کا ہے (ڈرامہ) ۱۹۴۳ء، (۳) پیکار (ڈرامہ) ۱۹۴۳ء، (۴) پرواز ۱۹۴۳ء، (۵) خونی لکیر ۱۹۴۹ء، (۶) امن کا ستارہ ۱۹۵۰ء، (۷) ایشیا جاگ اٹھا ۱۹۵۰ء، (۸) ترقی پسند ادب ۱۹۵۳ء، (۹) پتھر کی دیوار ۱۹۵۳ء، (۱۰) لکھنؤ کی پانچ راتیں ۱۹۶۲ء، (۱۱) ایک خواب اور ۱۹۶۵ء، (۱۲) پیراہن شرر ۱۹۶۵ء، (۱۳) پیغمبران سخن ۱۹۷۰ء، (۱۴) اقبال شناسی ۱۹۷۰ء، (۱۵) ترقی پسند ادب کی نصف صدی ۱۹۹۰ء، (۱۶) نئی دنیا کو سلام، (۱۷) غالب اور اس کی شاعری (انگریزی) ۱۹۶۹ء، (۱۸) دیوان میر، (۱۹) دیوان غالب۔

ان کی ادبی خدمات کے پیش نظر کتاب نما دہلی نے ۱۹۹۰ء، افکار کراچی نے ۱۹۹۱ء اور شاعر، بمبئی نے ۱۹۹۳ء میں سردار جعفری نمبر نکالے، محمد ایوب واقف نے ان پر "سردار جعفری" کے نام سے اور کالی داس گپتا رضا نے "سردار جعفری، بہنوں کی نظر میں" کے عنوان سے کتاب شائع کی ہے۔

علی سردار جعفری

ذوقِ جمال

جو چیز انسان کو حیوان سے ممتاز کرتی ہے اور اسے اشرف المخلوقات کا درجہ دیتی ہے اس کی شعوری تخلیقی قوت ہے۔ وہ جانوروں کی طرح اپنے فطری قید خانے اور ماحول میں اسیر نہیں رہتا۔ وہ اپنے فطری قید خانوں کی دیواروں کو توڑ دیتا ہے اور ماحول کو تبدیل کر دیتا ہے۔ وہ اپنی محنت کے ذریعے سے فطرت اور عناصرِ فطرت پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس طرح اپنے ماحول کو اپنی ضروریات کے مطابق ڈھالتا ہے۔ خارجی فطرت اور ماحول کی تبدیلی خود انسان کو تبدیل کر دیتی ہے۔ اور یہ تبدیل شدہ انسان دوگنی قوت کے ساتھ پھر اپنے ماحول پر حملہ آور ہوتا ہے۔ عمل اور ردِ عمل کا یہ لامتناہی سلسلہ ابتدا سے جاری ہے۔ ادب اور آرٹ بھی اس سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ آرٹ اور ادب کا استعمال انسان نے ہمیشہ حقیقت کو بدلنے کے لیے کیا ہے۔ کبھی اس نے ادب کو جادو سمجھ کر استعمال کیا اور کبھی آرٹ سمجھ کر۔ کبھی شعوری طور سے استعمال کیا اور کبھی نیم شعوری طور سے لیکن استعمال کیا ہمیشہ حقیقت کو بدلنے کے لیے۔ یہ ادب کا سماجی کردار ہے اور جب کبھی ادب سے اس کا یہ سماجی کردار چھیننے کی کوشش کی گئی، اس نے اپنا حسن اور زور کھو دیا۔

ادب حقیقت کو بدلتا ضرور ہے۔ لیکن خارجی فطرت اور ماحول پر براہِ راست اثر انداز نہیں ہوتا۔ وہ نہ تو کلہاڑی کی طرح درخت کو کاٹ سکتا ہے اور نہ انسانی ہاتھوں کی طرح مٹی سے پیالے بنا سکتا ہے۔ وہ پتھر سے بت نہیں تراشتا بلکہ جذبات و احساسات سے نئی نئی تصویریں بناتا ہے۔ وہ پہلے انسانوں کے جذبات پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس

طرح انسان میں داخلی تبدیلی پیدا کرتا ہے اور پھر اس انسان کے ذریعے سے ماحول اور سماج کو تبدیل کرتا ہے۔ وہ انسان کو بہتر انسان بناتا ہے۔ اسے طاقت اور ہمت عطا کرتا ہے۔ وہ اس کے شعور کو تیزی اور شوق و گرمی بخشتا ہے۔ اس طرح ادب کا براہ راست تعلق انسان کے جذبات سے ہے۔ ادب کا سب سے بڑا کام انسان کے جذبات کو منظم کر کے نئے سانچے میں ڈھالنا ہے۔ اب یہ کام کسی طرح سحر بازی سے کم نہیں بلکہ اپنے ابتدائی دور میں جب وہ شاعری تک محدود تھا اور رقص و نغمہ کی صورت اختیار کرتا تھا، اسے جادو اور منتر ہی کی طرح استعمال کیا جاتا تھا۔

جذبات کو دل سے منسوب کیا جاتا ہے اور شعور کو دماغ سے۔ دل اور دماغ کی تقسیم ایک بہت ہی حسین اور انتہائی شاعرانہ جھوٹ ہے اور جیسے شاعری کا طلسم باندھنے کے لیے اس حسین جھوٹ کی ضرورت ہے۔ لیکن یہ ہرگز ممکن نہیں ہے کہ اس جھوٹ کو بنیاد بنا کر ادب اور شاعری کو انسانی شعور سے محروم کر دیا جائے۔ شعور کے بغیر جذبہ محض جبلت رہ جاتا ہے اور انسانیت حیوانیت بن جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہٹلر کی فاشزم نے شعور کو گندہ کرنے کی کوشش کی اور اس خیال کا اظہار کیا کہ "ذہنی اور دماغی زندگی قوم کے لیے سم قاتل ہے۔" اس خیال کی ترقی یافتہ شکل یہ نعرہ ہے کہ جب میں تہذیب کا نام سنتا ہوں تو اپنا ریوالور نکال لیتا ہوں۔ آج بھی سامراج کا سب سے شدید حملہ انسانی شعور پر ہے جسے طرح طرح کے وحشی نظریات سے مسخ کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔

شبلی نے اپنی شاندار تصنیف 'شعرالعجم' میں ایک بڑا اچھا اور مفید نکتہ پیدا کیا ہے کہ شعر کا لفظ شعور سے بنا ہے۔ غرض ادب میں شعور کی اہمیت کسی طرح جذبات سے کم نہیں ہے۔ اس لیے ادب جذبات ہی کی نہیں انسانی شعور کی بھی تنظیم کرتا ہے اور اسے بدلتا ہے۔

جذبات اور شعور کا تعلق بہت گہرا ہے۔ جذبے میں شعور کے بغیر گہرائی پیدا ہو ہی نہیں سکتی اور جذبے کی گہرائی کے بغیر ادب ادب نہیں رہ سکتا۔ جذبہ خود شعور کی شدت سے پیدا ہوتا ہے اور تخیل بھی شعور کا محتاج ہے۔ جذبے کی شدت اور گہرائی میں شعور کی شدت اور گہرائی جھلکتی ہے لیکن کبھی کبھی جذبہ غلط بھی ہوتا ہے۔ خواہ وہ کتنا ہی سچ

ہوا اور شدید کیوں نہ معلوم ہو۔ اس کی یہ شدت جو جھوٹی شدت ہوتی ہے دراصل ہیجان ہے جو شعور کی خامی کا نتیجہ ہے۔ آرٹ اور ادب میں شعور کی یہ خامی جذبے کی "گہرائی" اور "شدت" کے نام پر معاف نہیں کی جا سکتی۔ دراصل جذبے اور ہیجان میں فرق کرانے والا ہے۔ شعور وہ کسوٹی ہے جس پر سچے جذبے اور جھوٹے جذبے کو پرکھا اور ہیجان کو پہچانا جا سکتا ہے۔

یہاں ایک دلچسپ سوال پیدا ہوتا ہے۔ قدیم یونانیوں کا شعور آج کے شعور کے مقابلے میں بہت کم تھا۔ پھر بھی ان کا آرٹ اور ادب حسین اور دلکش ہے اور آج بھی ہم اسے دیکھ کر ششدر رہ جاتے ہیں۔ اس کچے شعور نے ایسا حسن کیسے پیدا کیا۔ اس سوال کا جواب میں ایک دوسرے سوال سے دوں گا کیا آج یہ ممکن ہے کہ کوئی انسان قدیم یونانیوں کے شعور کی سطح پر رہ کر اچھا تو کیا قابل برداشت آرٹ بھی پیدا کر سکے؟ وہ بہت بھونڈے قسم کی نقالی کر سکتا ہے آرٹ ہرگز نہیں پیدا کر سکتا۔ قدیم یونانی شعور میں انسانیت کے ابتدائی بچپن کی معصومیت اور حیرت تھی۔ ہمارے شعور میں انسانیت کی جوانی کی پختگی ہے۔ اب ہم وہ معصومیت و حیرت پیدا نہیں کر سکتے۔

کارل مارکس نے یونانی آرٹ کے سلسلے میں بڑی حسین بات کہی ہے کہ ہم بچوں کی معصوم اور تصنع سے خالی حرکتیں دیکھ کر بہت خوش ہوتے ہیں لیکن خود بچے نہیں بن سکتے۔ دوبارہ بچہ بننے کی کوشش بچکانہ اور مضحکہ خیز حرکت ہے۔

پہلے گڑیوں کے ساتھ طلسم کا تصور وابستہ تھا۔ بوڑھی عورتیں ان سے کھیلتی تھیں اور جوان لڑکیاں اس تماشے سے زندگی کا سبق سیکھتی تھیں۔ لیکن آج بچے گڑیوں سے کھیلتے ہیں۔ کل چاند میں بیٹھ کر کوئی بڑھیا سوت کاتتی تھی۔ سمندر میں جل پریاں ناچتی تھیں، ہواؤں میں پریوں کے اڑن کھٹولے اڑتے تھے لیکن آج انسان مریخ اور چاند میں کاشت کرنے کے لیے مریخ کے پودوں کا مطالعہ کر رہا ہے۔ سوویت یونین میں چاند کے سفر کی تیاریاں ہو رہی ہیں۔ فطرت پر انسان کا اختیار بڑھ گیا ہے اور انسانی شعور کہیں سے کہیں پہنچ گیا ہے جس کی جھلک اس دور کے ادب میں بھی نظر آ رہی ہے۔ آج کا ادب "گردش چرخ کہن" کی باتیں نہیں کرتا بلکہ زمین کی گردش کی باتیں کرتا ہے۔ وہ بھی بالکل دوسرے معنوں میں۔

خود شعور کو تہذیب اور ماحول سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا تاریخی ارتقا ہوا ہے، اور وہ تغیر کی بہت سی منزلوں سے گزرا ہے اور گزر رہا ہے۔ ہر چیز کی طرح انسانی سماج کے ساتھ ساتھ شعور بھی بدلتا ہے اور جذبات بھی۔ انسانی فطرت ازلی اور ابدی نہیں ہے۔ شعور اور جذبات بھی ازلی اور ابدی نہیں ہیں۔ تغیر اور تبدیلی ناگزیر ہے۔ یہ ارتقا کا عمل ہے جس نے غاروں میں بسنے والے درندے کو انسان بنایا ہے۔ اس لیے شعور کی تبدیلی انسانی فطرت کا تقاضا ہے۔ اگر شعور ناپختہ ہے تو اسے تبدیل کرنے کی ضرورت ہے۔

شعور کی تبدیلی ہمارے احساسِ حسن اور ذوقِ جمال پر بھی اثر انداز ہوتی ہے اور جمالیاتی قدریں بدل جاتی ہیں۔ در اصل احساسِ حسن اور ذوقِ جمال شعور کی ایک قسم ہے جو زمان و مکان کی قیود سے آزاد نہیں ہے۔ سماجی کشمکش اور زندگی کی جدوجہد کے ساتھ اس کا تاریخی ارتقا ہوا ہے۔ کوئی انسان ماں کے پیٹ سے کوئی مخصوص ذوق لے کر پیدا نہیں ہوتا۔ اس کے اعصاب میں محسوس کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے جو خود صدیوں کے ارتقا کا نتیجہ ہے۔ یہ صلاحیت ترقی کر کے ذوق اس وقت بنتی ہے جب وہ تاریخی حالات کے دائرے میں، زندگی اور سماج کے حقائق سے دوچار ہوتی ہے۔

انسان اپنے حواسِ خمسہ کے بغیر حسن کا احساس نہیں کر سکتا۔ یہ حواس کسی حد تک جانوروں میں بھی پائے جاتے ہیں لیکن انسان جس طرح مختلف قسم کی خوشبوؤں میں فرق کرتا ہے۔ مختلف قسم کی آوازوں میں بہت لطیف تمیز کرتا ہے۔ انسانی انگلیاں جس طرح نرم سخت اور کھردری سطح کو محسوس کرتی ہیں، آنکھیں جس طرح رنگوں کے باریک فرق کو دیکھتی ہیں اور زبان لطیف سے لطیف ذائقے سے لطف اٹھاتی ہے۔ یہ جانوروں کے حواسِ خمسہ سے ممکن نہیں، حالانکہ بعض جانور انسان سے زیادہ تیز سنتے ہیں اور بہت دور سے بو سونگھ لیتے ہیں۔ وہ تمیز اور فرق اس طرح نہیں کر سکتے جو انسان کی خصوصیت ہے پھر سب سے بڑی بات یہ ہے کہ انسان اپنے تصور میں چکھ سکتا ہے، سونگھ سکتا ہے، سن سکتا ہے، محسوس کر سکتا ہے اور کہہ سکتا ہے۔ "بزمِ خیال میکدۂ بے خروش ہے"۔ یہ انسانی خصوصیات خود مختلف انسانوں میں مختلف ہوتی ہیں۔ جس کے کان موسیقی سے آشنا نہیں ہیں "وہ بھیرویں" اور "شام کلیان" میں فرق نہیں کر سکتا۔ جن آنکھوں نے ہزاروں تصویروں کو نہیں دیکھا ہے وہ اجنتا اور چغتائی کی تصویروں کے خطوط اور

شکلوں میں [illegible] رہتی ہیں۔ یہ ذوق کی تربیت کا سوال ہے جو ہر شخص [illegible] ہیں مختلف ہوتی ہے اور تہذیب سے متعین ہوتی ہے۔

[illegible] ہے شفق اور قوس قزح [illegible] دیکھتے ہیں اور ان سے لذت [illegible] لذت کے [illegible] زندگی [illegible] سے [illegible] ہے [illegible] تجربہ [illegible] نہیں [illegible] ہے [illegible] قیمت [illegible] تکلیف [illegible] تجربے [illegible] وقت [illegible] کی کوشش نہیں کرتے [illegible] ہوتے ہیں۔ لیکن جب تجربہ اور تنقید کا وقت آتا ہے تو ہم اپنے عمل کو منطقی [illegible] پیدا کرلیں تو ہم سماجی اور تاریخی عوامل کو تسلیم کرنے لگتے ہیں۔ [illegible] وقت [illegible] نہیں لگتا

اگر غور کیا جائے تو [illegible] حسین چیز انسان کے مجموعی مفادات سے وابستہ ہوتی ہے [illegible] خواہ وہ مادی [illegible] ذہنی اور [illegible] جو چیز مفید نہیں وہ حسین نہیں ہو سکتی۔ پھولوں سے انسان نے [illegible] حاصل کیے ہیں اور [illegible] سے غذا رنگ اور خوشبو [illegible] حاصل کیے گئے ہیں۔ دریاؤں سے انسان نے پینے کا پانی حاصل کیا ہے اور اپنے کھیتوں کو سینچا ہے اور موجوں کے دوش پر سوار ہو کر مسافت طے کی ہے۔ شفق نور کی پہلی علامت ہے۔ وحشی انسان کی راتیں بڑی بھیانک ہوتی تھیں اور وہ اجالے کے لیے شفق کی پہلی سرخ لکیر کا منتظر رہتا تھا۔ قوس قزح (اندر دھنش) ایک کمان کا لوچ اور خم ہے اور کمان کی ایجاد انسان کے تہذیبی، تمدنی اور سماجی ارتقا

میں بہت اہمیت رکھتی ہے۔ رنگوں کی تنظیم بھی رومان میں ایک خاموش ترنم اور داخلی آہنگ پیدا کرتی ہے۔ مگر یہ احساس بہت بعد کی چیز ہے۔ اس طرح جمالیاتی احساس ان چیزوں سے مانوس ہوا اور پھر صدیوں میں کہیں جا کر پھول، حظ اور کیفیت کا مطلب بنا ہے۔ جنگلی گلاب کو باغوں کا گلاب بنانے کے لیے انسان نے بڑی محنت کی ہے۔ جیسے کے جنگل میں بیٹھے ہوئے آدمی اور بندر کے لیے حسین سے حسین گلاب بھی رنگ و بو کا لطیف احساس نہیں بلکہ کھانے کی چیز ہے۔ کاڈویل کا کہنا ہے کہ جنس جمالیات اور جسم پرستی نہیں تھی۔ ہمارے پرکھوں نے سحر و جادو اور دیوی دیوتا بنا دیا اور پھر ان دیوتاؤں اور دیویوں نے انسانوں کی سی حسین و جمیل شکل اختیار کر کے آرٹ اور ادب کا روپ دھارا۔ پہلے انسان نے اپنے آپ کو فطرت کی شکل میں دیکھا اور جانوروں اور درختوں سے وابستہ کیا اور اپنے قبیلے کے لیے وہاں سے نام حاصل کیے اور پھر اس نے فطرت کو انسانوں کی شکل میں دیکھا اور انسانوں کو دیوتا بنا دیا جو تمام ارضی خصوصیات کے حامل تھے۔ طبقاتی سماج نے ان دیوتاؤں کو آسمانوں کے نیلے پردے میں چھپا دیا اور وہ عوام اور ان کی محنت کے عمل سے، جن سے انھیں خیالی روپ ملا تھا، ماورائیت کے دھندلکوں میں کھو گئے۔ اس وقت انسان نے اپنے دیوتاؤں کے مقابلے پر اپنے ہیرو وضع کیے۔ [illegible] انسان نے پہلے دیومالا کے کرداروں کی تخلیق کی اور پھر ان کے مقابلے پر اپنے افسانوی ہیرو تراشے جو عوام کی مجموعی صفات کا پیکر ہوتے ہیں۔

انیسویں صدی کا روسی مفکر اور نقاد پلیخانوف نے اپنی کتاب "تاریخی مادیت اور فنون لطیفہ" میں جمالیات سے بحث کرتے ہوئے ڈارون اور ایک جرمن عالم بوخر کی تحقیقات سے یہ ثابت کیا ہے کہ انسان کے ذوق جمال کے سرچشموں کا پتہ لگانے کے لیے سماجی علوم کی مدد لینا ضروری ہے کیونکہ سماجی ماحول اور سماجی ترقی نے ہر انسانی گروہ (قبیلہ، سماج، قوم، طبقہ) کے ذوق جمال کی تربیت اور تشکیل کی ہے۔ اس سلسلے میں اس نے مختلف تہذیبی سطحوں اور

مختلف تاریخی زمانوں سے بعض بڑی دلچسپ مثالیں پیش کی ہیں۔ مثلاً بعض نیم وحشی قبائل کے مرد جانوروں کی کھال اوڑھ کر اور ان کے دانتوں اور سینگوں سے اپنی آرائش کرکے اپنے آپ کو حسین سمجھنے لگتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ وہ قبائل ہیں جن کی زندگی کا دارومدار شکار پر ہے اور ان کے سماج کا ارتقا وہیں رک گیا ہے۔ ان کے حسن کے تصور کے پیچھے یہ تصور کارفرما ہے کہ طاقت ور اور جانوروں کو زیر کرنے والا انسان خود بھی طاقت ور ہوتا ہے اور طاقت ور حسین ہے۔ یہاں حسن طاقت کے تصور سے اپنے خط و خال حاصل کرتا ہے۔ اسی طرح بعض دوسرے قبائل میں عورتیں لوہے کے زیورات پہنتی ہیں اور ان سے اپنے حسن کی آرائش کرتی ہیں۔ حسن کا یہ تصور لوہے اور دھات کے زمانے کی یادگار ہے جس میں لوہا سب سے زیادہ مفید اور قیمتی دھات سمجھا جاتا تھا۔ افریقہ کے ایک حبشی قبیلے کی امیر عورتیں چھوٹی چھوٹی جوتیاں پہنتی ہیں جن میں ان کے پاؤں بمشکل سماتے ہیں۔ جب وہ یہ جوتیاں پہن کر چلتی ہیں تو ان کی چال میں ایک خاص قسم کا لوچ پیدا ہو جاتا ہے اور چال کا یہ لوچ حسین سمجھا جاتا ہے۔ لیکن اس قبیلے کی غریب عورتیں ایسی جوتیاں نہیں پہنتی ہیں کیونکہ انھیں کام کرنا پڑتا ہے اور انھیں اپنی چال میں مصنوعی کا لوچ پیدا کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ یہاں امیر عورتوں کے حسن کا تصور طبقاتی تقسیم کی وجہ سے کاہلی اور بیکاری سے وابستہ ہے۔

خود ہندوستان کے جنگلوں اور پہاڑوں میں آدیواسی قبیلوں کی زندگی کا مطالعہ اس نقطہ نظر کی تصدیق کردے گا۔ کٹنی اور بلاس پور کے درمیان پہاڑی علاقوں میں ایک چھوٹا سا آدیواسی قبیلہ آباد ہے جو آریوں سے بھی پرانا ہے۔ وہ لوگ لوہے، آگ اور کوئلے کی پرستش کرتے ہیں اور ”آگاریا“ کہلاتے ہیں۔ ان کی دیومالا میں صرف تین دیوتا ہیں۔ لوہا اسور، آگیا اسور اور کوئلہ اسور۔ ان کے افسانوی ادب میں اگر اسے ادب کہا جا سکے، ایک ”لوکھنڈی راجہ“ ہے اور ایک کردار جوالا مکھی ہے۔ ان کی کہانیاں اس قسم کی ہیں کہ برہما نے لوہا چرانا چاہا تو لوہا ساری دھرتی میں بکھر گیا۔ اس طرح ہر جگہ لوہے کی کانیں ملتی ہیں۔ یہ کہانی آریوں اور آگاریوں کی کشمکش کا پتہ دیتی ہے۔ ان

کے زیورات، آرائش اور حسن کے تصور میں لوہا، کوئلہ اور آگ شامل ہے۔ ایک یورپین پادری ایلون وریر نے، جس نے اس قبیلے اور ایسے ہی دوسرے قبیلوں کی زندگی کا مشاہدہ کیا ہے۔ لکھا ہے کہ جب شروع شروع میں وہاں ریل کی پٹریاں بچھائی گئیں تو انھوں نے انجن کو دیوتا سمجھ لیا جس کو آگ، لوہا اور کوئلہ مل کر بناتے ہیں اور اسے قوت بخشتے ہیں۔

ذوق جمال کا فرق تہذیب و تمدن کی مختلف سطحوں پر نظر آتا ہے جو سماجی ماحول کے ساتھ بدلتی ہیں۔ ہم موٹے طریقے سے انسانی تہذیب کے چار دور قرار دے سکتے ہیں جو ذرائع پیداوار، طریق پیداوار اور سماجی تنظیم کے چار دور ہیں اور یہ دور اپنے ساتھ اپنا مخصوص نظام سیاست، اخلاقیات، آرٹ اور ادب لے کر آتا ہے۔ ابتدائی قبائلی دور کے بعد جب انسان طبقوں میں تقسیم نہیں تھا، غلام داری کا دور آیا جس میں انسانیت آقاؤں اور غلاموں میں بٹ گئی (ہندوستان میں اس کی شکل یونانی شکل سے مختلف تھی)، پھر جاگیرداری دور آیا اور انسانیت جاگیردار اور کسان میں تقسیم ہوگئی۔ اس کی بھی شکل ہندوستان میں یورپ سے کسی قدر مختلف تھی، تیسرا دور سرمایہ داری کا ہے جس میں سرمایہ دار اور مزدور متضاد طبقے ہیں۔ اب انسانیت اور سماج اپنی تہذیب کے چوتھے دور میں داخل ہو رہے ہیں، جب طبقات کی تقسیم ختم ہو رہی ہے اور ایک متحدہ منظم انسانیت پیدا ہو رہی ہے ہر دور کا اپنا اپنا ذوق جمال ہے۔ یہاں ایک غلط فہمی پیدا ہونے کا امکان ہے جسے دور کر دینا ضروری ہے۔ ایک دور اور دوسرے دور کے ذوق جمال میں فرق ضرور ہوتا ہے لیکن دونوں کے درمیان لوہے کی دیوار نہیں کھڑی ہوتی۔ ہر دور کا ذوق جمال پچھلے دور کی بہترین قدروں کا حامل ہوتا ہے اور اس میں نئے اضافے کرتا ہے۔ ایک بھدی مثال سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔ اجنتا کی تصویروں کے خطوط کا خاموش ترنم، انسانی جسموں کا لوچ، ان کا تناسب اور حسن ہمارے ذوق جمال کا ایک حصہ ہے، لیکن مشین کے پرزوں کی مترنم حرکت، انجن اور ہوائی جہاز کے فولادی حسن کے خطوط، اجنتا کے صناعوں کے ذوق جمال کا حصہ نہیں تھے اور نہ ہو سکتے تھے، ممتاز حسین کے الفاظ میں "ہمارا علم یقیناً اضافی ہے لیکن ایک مخصوص

دور کی صداقت مطلق ہی ہوا کرتی ہے۔ اگر صداقت کا یہ نظریہ نہ ہو تو ہماری تمام جدوجہد اور قدروں کے تحفظ کے لیے ہم کرتے ہیں محض لاحاصل اور بے معنی ہو جائے لیکن جب ہمارا علم بڑھتا ہے اور ہم کسی حقیقت کے نئے پہلو دریافت کرتے ہیں تو پرانی صداقت اضافی بن کر اب کی صداقت کی تکمیل کرتی ہے جو اپنے وقت کے لیے مطلق ہو جاتی ہے... ہمارے علم کا اضافہ پرانی صداقت کو جھوٹ ثابت نہیں کرتا [illegible] صداقت کی [illegible]۔ کوئی حقیقت ابدی و لافانی نہیں ہے۔ یہی ذوق جمال کا معاملہ ہے۔"

دوسری چیزوں کی طرح ذوق جمال کے فرق سے بھی ادب اور فن کے قومی اور جغرافیائی سرحدوں کا تعین ہوتا ہے اور صورت و معنی کی تشکیل ہوتی ہے۔

اس سے یہ سمجھنا غلط ہے کہ یکساں سماجی اور تہذیبی حالتوں کے تمام انسانوں کا ذوق جمال یکساں ہوگا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ کسی ایک سماجی اور تہذیبی حالتوں کے انسانوں کا ذوق جمال مجموعی حیثیت سے یکساں ہو سکتا ہے لیکن اس میں بھی ہر شخص کے احساس اور ذوق کی انفرادی خصوصیات نمایاں ہوں گی۔

جیسا کہ [illegible] کے الفاظ میں یوں کہ انسان کس طرح محسوس کرتا ہے طبعی علوم سے خصوصاً عضویات (علم افعال اعضاء) کے دائرے میں آتا ہے۔ لیکن یہ سوال کہ انسان کیا محسوس کرتا ہے اور کرتا رہا ہے سماجی علوم خصوصاً جمالیات کے دائرے میں آتا ہے کہ آسٹریلیا کا ایک وحشی (بش مین)، اور یورپ کا ایک مہذب آدمی دونوں ایک وقت [illegible] کا نغمہ سنیں یا رافیل کی بنائی ہوئی حضرت مریم کی تصویر دیکھیں تو نفسیات طبعی کے اعتبار سے دونوں کے محسوس کرنے کا عمل ایک سا ہوگا کیونکہ حیاتیاتی اعتبار سے دونوں انسان ہیں لیکن وہ دونوں جو چیز محسوس کریں گے وہ مختلف ہوگی کیونکہ سماج کے فرد کی حیثیت سے دونوں مختلف تاریخی حالات کی تخلیق ہیں اور ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں لیکن ایسی انوکھی مثال کی ضرورت نہیں کیونکہ تہذیب و تمدن کی ایک ہی سطح پر بھی ایسے دو آدمی نہیں ملیں گے جن کے جمالیاتی احساسات یکساں ہوں۔ سماجی مخلوق کی حیثیت سے ہر فرد

ماحول کے تحت حاصل ——— ہوتا ہے جو ہر ادیب دوسرے سے جدا ہوتے رہتے ہیں اور آپس میں خلط ملط ہوتے رہتے ہیں اور اس طرح دوسرے انسانوں کے احساسات کو مختلف شکلوں میں ڈھالتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر شخص کا اپنا انفرادی ذوق ہوتا ہے۔ ہر شخص کے ذاتی تجربات الگ الگ ہوتے ہیں جو اس کے ذوقِ جمال پر اپنا رنگ چڑھاتے رہتے ہیں۔ یہ ممکن ہے میں گلاب کا پھول دیکھوں اور مجھے محبوب کا چہرہ یاد آنے لگے اور آپ گلاب کا وہی پھول دیکھ کر انھیں کا شعر پڑھنے لگیں:

ہے چہرۂ شگفتہ پہ وہ رنگ [illegible]
[illegible] چمن میں [illegible]

اس طرح جبلت اور ماحول کا ایک ملا جلا اثر ہے جس سے [illegible] اور جمالیاتی ذوق شکل میں اپنے نقش قدم چھوڑتا ہے [illegible] تجربے اور وقت کے ساتھ [illegible] جبلت [illegible] ہیں اور شیکسپیئر کے ڈراموں میں اپنے ذہن کی تصویر دیکھتے ہیں۔

جمالیاتی ذوق کی حقیقت اس سے زیادہ نہیں ہے۔ جبلت اس کا داخلی پہلو بھی تاریخ اور ماحول ہیں اس حد تک اسیر رہتا ہے۔ گلاب کا پھول دیکھ کر کبھی ہمیں تو محبوب کا چہرہ یاد آ سکتا ہے اور کبھی انھیں کا شعر۔

جو لوگ جمالیاتی ذوق کو وجدانی، داخلی اور بالکل انفرادی کہتے ہیں وہ خیال پرستی، تصوریت، ذہنیت اور روایت کے مرتکب ہوتے ہیں اور شعوری یا غیر شعوری طور سے رجعت پرستی کے لیے راستے کھولتے ہیں جس کے نتائج وقتی طور پر کتنے ہی حسین کیوں نہ ہوں بہرحال ہوتے ہیں خطرناک۔

وجدانی اور داخلی بنیادوں پر اس سوال کا جواب نہیں دیا جا سکتا کہ ہمیں جمالیاتی ذوق آپ کو کیوں محظوظ کرتا ہے۔ جب تک ادیب اور اس کے پڑھنے والوں کے درمیان مشترک جمالیاتی قدریں نہ ہوں گی جب تک ان دونوں کے جمالیاتی ذوق کی سرحدیں کہیں ملیں گی نہیں تب تک ادب سے نہ لطف اٹھایا جا سکتا ہے اور نہ اسے سمجھا جا سکتا ہے۔

اس لیے جمالیاتی ذوق کو وجدانی قرار دینے کی کوشش ادب کو محدود کر دیتی ہے۔

آج کل کے زمانے میں جمالیات کا وجدانی تصور آرٹ اور ادب کو عام انسانوں اور زندگی کی سطح سے اٹھا کر آسمان کی بلندی پر رکھ دیتا ہے۔ جس کے معنی یہ ہیں کہ خدا کے چند برگزیدہ بندوں کے سوا اور کوئی شعر و فن کے اسرار و رموز سے واقف نہیں ہو سکتا اور عام انسان اس سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ آرٹ اور ادب کا یہ تصور فنکار اور عوام کے درمیان جھوٹے ذوق کی ایک دیوار کھڑی کر دیتا ہے اور آرٹ اور ادب سے اس کی سب سے بڑی خصوصیت یعنی اس کا سماجی کردار چھین لیتا ہے۔ اس لیے یہ تصور غلط ہے۔ ہم کبھی کبھی [illegible] اس تصور کا شکار ہو جاتے ہیں [illegible] فن میں [illegible] پیدا ہو جاتی ہے۔ اس لیے اس کے خلاف شعوری جدوجہد ضروری ہے اور ہر اس ادیب کے لیے ضروری ہے جو عوام سے اپنا اور اپنے فن کا رشتہ جوڑنا چاہتا ہے۔

یہ ذوق جمال انسان نے بالکل اسی طرح حاصل کیا ہے جس طرح اس نے اپنے ہاتھ اور اپنا دماغ حاصل کیا ہے۔ زندہ رہنے کی جدوجہد میں اس نے زندگی چھوڑ کر انسانیت حاصل کی ہے اور انسان بننے کی جدوجہد میں فنون لطیفہ اور سائنس کو پیدا کیا ہے جس کی ابتدائی شکل جادو تھی۔ یہ جدوجہد آج بھی جاری ہے اور ہمیشہ جاری رہے گی۔ اس لیے آرٹ، ادب اور سائنس انسان اور اس کی جدوجہد سے الگ نہیں ہو سکتے اور الگ ہو کر بھی زندہ نہیں رہ سکتے۔ طبقاتی کشمکش اس جدوجہد کا ایک اہم حصہ ہے۔ انسان کا شعور، احساس، اس کا ذہن اسی جدوجہد کے ساتھ وابستہ ہے۔ یہ جدوجہد انسان کے شعور کو متاثر بھی کرتی ہے اور اس سے متاثر بھی ہوتی ہے۔

بعض اوقات ذوق جمال کے سرچشموں اور مادی بنیادوں کا پتہ لگانے میں دشواری اس وجہ سے پیش آتی ہے کہ طبقاتی سماج میں ادیبوں اور شاعروں کا پیداواری عمل سے براہ راست تعلق نہیں ہے۔ اس لیے براہ راست تعلق ثابت کرنے کے لیے ابتدائی سماج اور قبائلی نظام سے مثالیں تلاش کرنی پڑتی ہیں جہاں سماجی عمل اتنا پیچیدہ

نہیں تھا۔ اس بنیاد سے چل کر عہد بہ عہد کی ترقی اور تغیر کا جائزہ لیا جا سکتا ہے (یہ جائزہ میرے موضوع سے خارج ہے۔)

انسان کے ذوق جمال کو قوموں میں اور قوموں کے ذوق جمال کو ان کے تاریخی اور سماجی ادوار میں اور مختلف ادوار کے ذوق جمال کو ان ادوار کے طبقات میں اور طبقات کے ذوق جمال کو مختلف افراد کے انفرادی ذوق جمال میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح مختلف افراد، طبقات اور قوموں کے ذوق جمال کے فرق و تفاوت [illegible] کو جو مختلف اسباب مثلاً مواقع کی کمی یا بیشی سے پیدا ہوتی ہے [illegible] ہے۔ یعنی ذوق جمال کا علمی تجزیہ اور ذوق [illegible] جاتا ہے۔ آرٹ اور ادب کی سائنس [illegible] باہمی رشتے کا تعین اور صورت و معنی کے مختلف مسائل سے [illegible] ادب کی تخلیق کرنے والی ذہنی [illegible] ہوتی ہے [illegible] سے اکتساب کرتی ہے اور فلسفے اور [illegible] کی کوششوں سے [illegible] ہے۔

ذوق جمال کی طرح ادب بھی سماج اور اس کی ضرورتوں کا نتیجہ [illegible] پھر ابتدائی انسانی سماج اور قبیلوں [illegible] پڑے گا جہاں آرٹ اور ادب کا تعلق طریق پیداوار سے براہ راست ہے اور ہمارے طبقاتی سماج کی سی پیچیدگی پیدا نہیں ہوئی۔

ہندوستان میں اس موضوع پر اب تک کام نہیں کیا گیا ہے [illegible] تاریخ [illegible] زمانہ ماقبل تاریخ [illegible] کے پردے پڑے ہوئے ہیں۔ لیکن دوسرے ملک کے مفکروں اور عالموں نے پچھلے سو برس میں اس موضوع پر بہت سا کام کیا ہے اور بہت مفید نتیجے نکالے ہیں۔ اس سلسلے میں جدید طریقے [illegible] خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ ایک کاڈویل جس نے اپنی کتاب "خیال اور حقیقت" میں شاعری کے سرچشموں سے تفصیلی بحث کی ہے۔ دوسرا مصنف جارج ٹامسن ہے جس نے اپنی کتاب میں قدیم یونانی سماج کا مطالعہ کیا ہے۔

شاعری انسان کا سب سے ابتدائی جمالیاتی عمل ہے اور جب شاعری ایک الگ صنف کی حیثیت سے نہیں ملتی تو وہ رقص، موسیقی، مذہب اور جادو کے ساتھ ملی ہوئی رہتی ہے وہ اجتماعی، سماجی اور سیاسی اصولوں کی ترویج کے لیے استعمال کی جاتی ہے، اس لیے ساری دیومالا شاعری کے سانچے میں ڈھلی ہوئی ہے اور ابتدائی مذاہب کی تاریخیں بھی شاعری کے ذریعہ ہی محفوظ ہوئی ہیں۔

[illegible] سے [illegible] کہ شاعری اپنی بنیادی خصوصیت کے اعتبار سے گیت ہے اور گیت کی بنیادی خصوصیت کے اعتبار سے، اپنی ترنم کی وجہ سے یہ [illegible] اجتماعی جذبے کے اظہار کا ذریعہ بن سکے۔ لیکن [illegible] قبیلے کو اس اجتماعی جذبے کی ضرورت ہے۔ اگر قحط یا دشمن حملہ کرتا ہے [illegible] ہوتی ہے تو پورا قبیلہ اس وقت کے حالات سے [illegible] اس خطرے [illegible] کے لیے فوری اجتماعی اقدام کرتا ہے۔ اس وقت [illegible] کسی ایسے آلۂ کار کی ضرورت نہیں [illegible] خطرہ سامنے ہے اور پورا قبیلہ [illegible] لیکن [illegible] صورت اس وقت [illegible] فوری طور سے سامنے نہ ہو لیکن [illegible] زندگی سے [illegible] ہوتی ہے، اس طرح [illegible] ہے۔

[illegible] کی زندگی [illegible] قبیلے کی بھی زندگی کا تقاضہ ہے [illegible] نہیں ہوں، جس کا تقاضہ اس قبیلے کی [illegible] ہے کہ کسی سماجی طریقے سے [illegible] کر دیا جائے۔ اس طریقے کا ایک نہایت [illegible] جذبات کو آزاد کر کے اجتماعی طور سے ان کی [illegible] کرتا ہے۔ [illegible] کی فصل ہے جو اس تہوار کے موقع پر خیالی [illegible] ہے۔ اصل چیز سامنے نہیں ہے، لیکن خیالی چیز موجود ہے جو پورے قبیلے کے ذہن [illegible] میں ابھرتی ہے۔ رقص کی حرکات، موسیقی کی

آوازوں اور شاعری کے ترنم کے ذریعے سے قبیلے کا ہر فرد [illegible] اس دنیا میں پہنچ جاتا ہے جہاں فصل لہلہا رہی ہے۔ یہ دنیا حقیقی دنیا سے بھی زیادہ حقیقی معلوم ہوتی ہے۔ وہ فصل جو ابھی زمین میں بوئی بھی نہیں گئی ہے خیال کی دنیا میں سرسبز و شاداب ہے۔ [illegible] یہ چیز قبیلے کو اس محنت پر آمادہ کرتی ہے جو فصل اگانے کے لیے ضروری ہے۔ [illegible] شاعری، رقص، راگ [illegible] اور نغمے کے ساتھ مل کر [illegible] ایک طاقت بن جاتی ہے جو قبیلے کی جبلّی طاقتوں کو اجتماعی عمل میں تبدیل کر دیتی ہے۔ [illegible] شاعری براہِ راست انسان کی معاشی ضروریات اور عمل سے پیدا ہوتی ہے۔

[illegible] معاشی نظام کے براہِ راست تعلق کی یادگاریں آج تک [illegible] معاشی نظاموں میں افریقہ کے جنگلوں، ہندوستان کے [illegible] قبیلوں اور دیہات کے [illegible] میں بڑی آسانی سے مل جاتی ہیں۔ [illegible] بیٹھ [illegible] کی دوسرے قبائل کے فنون لطیفہ [illegible] ان کے طریقِ پیداوار سے وابستہ ہیں۔ کسانوں میں آج بھی [illegible] گیت، بونے اور کاٹنے کے گیت، چکی اور کولھو کے گیت، مختلف فصلوں اور تہواروں سے [illegible] جب سے [illegible] براہِ راست معاشی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔ وہ گیت جو کام کے وقت گائے جاتے ہیں محنت کو ہلکا کر دیتے ہیں، مثلاً چکی کے [illegible] سے

[illegible]

[illegible]

(اقبال)

[illegible] سے قربت کی وجہ سے [illegible] دیہاتی [illegible] شعر کہتے [illegible] ان کی بات [illegible] ہے۔ [illegible] کو [illegible] گیت [illegible] کوئی موضوع دے دیتا ہے اور ہر ایک دوسرے کے [illegible] گیت کہتے [illegible] اور رات رات بھر گاتے رہتے ہیں۔ [illegible] کی [illegible] اہمیت تھی۔ وہ قبیلے کی زندگی کی [illegible] تھی۔

گیتوں کا ترنم، اتار چڑھاؤ، چپو چلانے کے حرکات اور "ہی ہو" کی آوازوں کے ساتھ ہم آہنگ ہوتا ہے۔ وہ گیت جو محنت سے الگ فرصت کے وقت گائے جاتے ہیں انسان کو جذباتی طور سے محنت کرنے پر آمادہ کر دیتے ہیں۔ اس کی بہت اچھی مثال جارج ٹامس نے دی ہے۔

ماوری نام کا ایک قبیلہ ہے جس کے ایک ناچ کا نام "آلو کا ناچ" ہے۔ لڑکیاں کھیتوں میں جا کر ناچتی ہیں اور اپنے جسم کی حرکات و سکنات سے ہوا چلنے، پانی برسنے، انکھوے پھوٹنے اور پودے بڑھنے کی نقل کرتی ہیں۔ ناچتے ہوئے وہ گاتی جاتی ہیں اور ان کے گیتوں کے بول پودوں سے مخاطب ہو کر یہ کہتے ہیں کہ ہماری طرح اگو۔ یہ عملی تکنیک کے بجائے تخیلی تمثیل ہے لیکن فضول اور بے معنی نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ اس ناچ اور گیت کا اثر آلو کے پودوں پر نہیں پڑتا لیکن ناچنے والی لڑکیوں پر ضرور پڑتا ہے۔ اس طرح جذباتی تقویت حاصل کر کے وہ لڑکیاں زیادہ بہتر کام کرتی ہیں اور فصل واقعی اچھی ہوتی ہے۔ لڑکیوں کا داخلی رویہ بدلتا ہے جو خارجی حقیقت کو بدل دیتا ہے۔ ان کے گیتوں کے نام بھی ان کی معاشی زندگی کا پتہ دیتے ہیں۔ مثلاً ایک گیت کے ایک حصے کا نام بیج اور دوسرے کا نام بیل ہے۔

رقص، موسیقی اور شاعری تینوں فن ایک ساتھ شروع ہوئے اور ابتدا میں ان کو الگ الگ کرنا ممکن نہیں تھا۔ جارج ٹامس کے الفاظ میں وہ اجتماعی محنت کے دوران میں انسانی جسم کی موزوں حرکات سے پیدا ہوئے ہیں۔ اس حرکت کے دو اجزا تھے۔ ایک اعضائی حرکت، دوسرے زبانی۔ حرکت کی پہلی قسم نے رقص کو جنم دیا، دوسری قسم نے زبان کو جنم دیا جو معمولی زبان اور جادو کی زبان میں تقسیم ہو گئی۔ جب اس اجتماعی فن میں سے رقص، یا جسمانی حرکت، خارج ہو گیا تو شاعری پیدا ہوئی۔ یہ گیت کی شکل میں تھی۔ اس کی ہیئت موسیقی کی تھی۔ پھر یہ دونوں بھی الگ الگ ہو گئے۔ الفاظ خارج ہو جانے کے بعد موسیقی رہ گئی، موسیقی کے بغیر شاعری کی ہیئت میں صرف اس کا مترنم ڈھانچہ باقی رہ گیا۔ کاڈویل کا خیال ہے کہ ترنم جادو کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔

ابتدائی شاعری میں کوئی کہانی کہی جاتی تھی جو بجائے خود داخلی طور سے مربوط ہوتی تھی اور شاعری کی مترنم ہیئت کی محتاج نہیں تھی۔ بعد کو اس بیانیہ شاعری سے نثر

کی رومانوی داستان اور ناول پیدا ہوا جس میں شاعرانہ زبان کی جگہ عام گفتگو نے لے لی، اور ظاہری شاعرانہ ترنم کی جگہ خود کہانی کے اندرونی توازن نے لے لی۔ اس لیے ناول عہدِ جدید کا رزمیہ ہے۔ مشین اور چھاپہ خانہ نے گیت کا گلا گھونٹ دیا اور رزمیہ شاعری کی بنیاد ختم کر دی۔ اب اس کی جگہ ناول نے لے لی ہے۔ اس دوران میں موسیقی کی ایک ایسی قسم نے بھی ترقی کر لی جو صرف سازوں سے پیدا کی جاتی ہے۔ سازوں کا یہ سنگیت [illegible] ناول کی ضد ہے۔ "اگر ناول وہ گویائی ہے جس میں ترنم نہیں تو سنگیت وہ ترنم ہے جس میں گویائی نہیں۔" (جارج تھامسن)

انیسویں صدی کے ایک جرمن عالم بوخر نے تحقیق کی ہے کہ ترنم محنت کے اجتماعی عمل سے پیدا ہوا ہے۔ پلیخانوف نے جس کی کتاب کا حوالہ پہلے دیا جا چکا ہے، بوخر کی تحقیق کی مدد سے یہ بتایا ہے کہ سازوں نے کس طرح جنم لیا۔ جسمانی محنت کے حرکاتی ترنم [illegible] کے نپے تلے وقفوں سے ترنم اور موسیقی نے جنم لیا۔ ساز اور باجے بھی اسی طرح پیدا ہوئے۔ انسان کے اوزاروں کی چوٹ جو آوازیں پیدا کرتی تھی ان میں خود ایک ترنم ہوتا تھا۔ انسان نے وقفوں میں تبدیلی پیدا کر کے تنوع اور تنوع پیدا کر کے ترنم اور آہنگ بدل دیا جس سے انسانی جذبات کے اظہار کا کام لیا گیا۔ اس مقصد کے لیے اس نے اپنے اوزاروں کی شکلیں بھی بدلیں اور وہ سازوں میں تبدیل ہو گئے۔ سب سے پہلے اوزار جو تبدیل ہو کر ساز بنے وہ تھے جن سے پیٹنے اور چوٹ دینے کا کام لیا جاتا تھا۔ ڈھول سب سے پہلا ساز ہے جو تمام وحشی قبائل میں مختلف شکلوں اور ڈھنگ اور پہلے ترقی یافتہ شکلوں میں آتے ہیں۔ تاروں کے ساز ڈھول سے بعد میں پیدا ہوئے۔ ان میں ابتدائی وہ ہیں جن کے تاروں پر انگلی یا ناخن سے چوٹ دی جاتی ہے۔ ہوا سے بجنے والے ساز سب سے آخر میں آئے۔

ایک مرتبہ جب ساز بن گئے تو ان کی ترقی اور نشوونما آزادانہ طریقے سے ہونے لگی اور ان کی شکلیں بدلنے لگیں۔ آج ہمارے پاس طرح طرح کے ساز ہیں جن کے ذریعے ہم طرح طرح کے سنگیت بناتے ہیں۔ انسان نے فطرت اور عناصرِ قدرت پر اپنی جسمانی اور ذہنی دونوں طاقتوں سے حملہ کیا۔ اس نے اپنے ہاتھوں سے اوزار بنائے، کلہاڑیوں سے پیڑ کاٹے، تیر کمان سے جانوروں کا شکار کیا، بعد میں قسم قسم کے بیلچوں اور کھرپوں

سے زمین کھودی، خاک سے پودے اگائے، درختوں کے تنوں سے کشتیاں تیار کیں، دیواریں اٹھائیں، چھتیں ڈالیں، اپنے آپ کو عناصر فطرت کی سفاکیوں سے محفوظ کیا اور فطرت کی بعض قوتوں پر قابو حاصل کیا۔ وہ اپنے ہاتھوں سے کام لیتا تھا اور دل و دماغ کی چمکدار اور تیز تلوار سے فطرت کے وحشی عناصر پر وار کرتا تھا۔ یہ وار جادو، شاعری، رقص اور نغمے کی شکل اختیار کر لیتا تھا اور اس کے ہاتھوں کو مزید تقویت بخشتا تھا۔ اس کے دل کو نئے حوصلے دیا کرتا تھا اس کے داخلی وجود کو خارجی عنصر سے زیادہ طاقتور بنا دیتا تھا۔ انسان اپنے خیال کو پھیلا کر حقیقت کے دل میں پیوست کر دیتا تھا اور ذہنی قوت سے ناقابل تسخیر قوتوں کو بھی تسخیر کر لیتا تھا۔ آرٹ جادو تھا جس کا مقصد فطرت کی قوتوں کو تبدیل کر کے انسان کے لیے بہتر زندگی اور بہتر سماج کی تشکیل کرنا تھا۔ آرٹ آج بھی یہی فریضہ انجام دیتا ہے۔ فطرت، سماج اور انسان کے درمیان جو تضاد ہے اس کو شعور کی سطح پر حل کرنا آرٹ کا کام ہے۔ اس لیے آج بھی آرٹ کے لیے ساحری سب سے زیادہ ضروری شرط ہے جس کے لیے آج کل تاثیر کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ جس آرٹ اور ادب میں تاثیر نہیں وہ دو کوڑی کا ہے۔ تاثیر کے معنی یہ ہیں کہ سننے یا پڑھنے والے کے سینے میں بھی ہمارا دل دھڑکنے لگے جو ہماری آرزوؤں، تمناؤں اور خوابوں سے معمور ہے۔

جب انسانی سماج نے ترقی کی اور محنت میں سماجی تقسیم عمل آئی تو انسانیت طبقات میں تقسیم ہو گئی آقا اور غلام، جاگیردار اور کسان، سرمایہ دار اور مزدور، محنت کش اور محکوم لیکن طبقاتی تقسیم کے ساتھ ساتھ ایک اور تقسیم بھی ہوئی اور وہ جسمانی اور ذہنی محنت تقسیم اس لیے ضروری تھی کہ ذرائع پیداوار اور سماجی طریق پیداوار اتنا ترقی یافتہ نہیں تھا کہ وہ تھوڑا سا کام کر کے اتنا پیدا کر لیں کہ فراغت کے لیے وقت نکل سکے جو آرٹ، فلسفے، سائنس اور سیاست کے لیے دیا جا سکے۔ اس لیے ایک بہت بڑا گروہ جو تھوڑا سا کھا کر زندہ رہتا تھا اور اپنی معمولی ضروریات سے زیادہ سامان پیدا کرتا تھا صرف جسمانی محنت پر اکتفا کرنے لگا اور ایک چھوٹا سا گروہ جس کی زندگی کا دارومدار ایک بڑے گروہ کی محنت پر تھا، آرٹ اور فلسفے، سائنس اور سیاست کے لیے وقف ہو گیا اس لیے قدیم یونان میں غلاموں کو شہری حقوق حاصل نہیں تھے۔ ان کا

کام صرف جانوروں کی طرح مشقت کرنا تھا۔

یہاں سے تہذیب و تمدن کا دور شروع ہوتا ہے جس میں آرٹ اور ادب تخلیقی سرچشموں سے دور ہوا میں بلند ہونے لگتے ہیں۔ اس وقت کے بعد سے شعور اپنے آپ کو یہ فریب دے سکتا ہے کہ وہ عمل سے الگ کوئی چیز ہے اور وہ خالص نظریہ خالص فلسفہ اور خالص آرٹ اور ادب پیدا کر سکتا ہے۔ یہاں سے شعور اور سماج میں، ادب اور سماج میں، سماجی رشتوں اور سماجی تخلیقی قوتوں میں تضاد اور ٹکراؤ پیدا ہونے لگتا ہے۔

گورکی لکھتا ہے کہ "انسان کا تہذیبی اور سماجی ارتقا صرف اسی صورت میں صحت مند رہ سکتا ہے جب ہاتھ دماغ کی تربیت کریں اور یہ تربیت یافتہ دماغ ہاتھوں کی تربیت کرے اور یہ اور زیادہ تربیت یافتہ زیادہ اچھی طرح دماغ کی تربیت اور تربیت کا سامان کریں۔ محنت کش انسان کی تہذیب ترقی کا یہ صحت مند و معمولی عمل زمانۂ قدیم میں رک گیا... دماغ ہاتھوں سے جدا ہو گیا اور فکر ٹھوس زمین سے کٹ گئی۔ پھر دو گروہوں کے درمیان سوچ بچار کرنے والے انسان نمودار ہوئے اور دنیا اور فکر کے ارتقا کو محض مجرد اور ہوائی طریقے سے سمجھنے لگے۔

تب سے اور ادب کے دو متوازی دھارے بہہ رہے ہیں۔ ایک عوامی ادب اور فن ہے جو تھکے ہوئے ہاتھوں اور پسینے سے تر دماغ کا مجموعی محنت سے، جسے عوام صدیوں سے ضرب الامثال، حکایتوں، داستانوں اور گیتوں کی تخلیق کرتے رہے ہیں جو کہیں لکھے نہیں جاتے، کہیں جمع نہیں کیے جاتے اور جن کے مصنفین کا نام تک نہیں معلوم۔ یہ سینہ بہ سینہ، نسلاً بعد نسل منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ ان کو محفوظ کرنے کے لیے نہ کتابیں ہیں نہ کتب خانے۔ پھر بھی وہ جنتا کی یادوں میں محفوظ ہیں۔ یہ کہانیاں اور داستانیں الاؤ کے گرد سنائی جاتی ہیں۔ یہ گیت چشموں کے کنارے کھیتوں میں بیٹھ کر اور جنگلوں کے گھنے درختوں کے سائے میں گائے جاتے ہیں۔ ان میں صدیوں کا نچوڑ، صدیوں کا تجربہ، دانش اور فراست محفوظ ہے۔ ان میں عوام کے دلوں کی تمنائیں، ان کے محبوب اور حسین خواب، ان کی نفرتیں اور محبتیں ہیں۔ ان میں ایسے مختلف مسخروں کے کردار ہیں جو ذرا سے میں بوکھلا جاتے ہیں۔ ایسے بیوقوفوں کے کردار ہیں جن پر سب ہنستے ہیں لیکن وہ ہر مشکل سے باہر نکل آتے ہیں اور آخر میں کامیاب ہوتے ہیں۔ ان میں لیلیٰ اور شیریں

کی سی محبوبائیں ہیں، مجنوں اور فرہاد کے سے عاشق ہیں رستم کی طرح سورما اور پرومیتھیوس کی طرح کے جیالے جو بادشاہوں اور دیوتاؤں سے ٹکر لیتے ہیں۔ اس صدیوں کے عوامی ادب میں گندگی، فحاشی، قنوطیت اور کلبیت نہیں ملے گی۔ اس میں زندگی کا حوصلہ اور امنگ ہے۔ محنت کے عمل کو ہلکا اور خوشگوار بنانے کی خواہش ہے۔ فطرت پر قابو پانے کی کوشش ہے۔ چرخے جو خود بخود چلتے ہیں، کھٹولے جو ہواؤں پر پریوں کو لے کر اڑتے ہیں، پانی کی سطح پر چلنے والے آدمی ہیں۔ اس میں چاند اور ستارے، پھول اور چڑیاں انسانوں سے ہمکلام ہوتی ہیں۔ ظالم ہمیشہ شکست کھاتے ہیں اور مظلوم ہمیشہ فتحیاب ہوتے ہیں۔ اس کا اخلاقی معیار بہت بلند ہے اور ہر ہر لفظ میں قبیلے، جماعت، انسان کے لافانی ہونے کا احساس ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گورکی نے عوام کی ضرب الامثال، داستانوں، حکایتوں اور گیتوں کے مطالعے پر بہت زور دیا ہے جس کے بغیر نہ تو سماج کی تاریخ سمجھ میں آسکتی ہے اور نہ ادب اور فن کے مسائل ہی حل کیے جاسکتے ہیں۔

دوسرا دھارا جسے ہم آسانی کے لیے "اعلیٰ" ادب اور فن کہہ سکتے ہیں ذرا اونچی سطح پر بہتا ہے اور افلاطون اور ارسطو کے نظریات، مائیکل انجلو اور بیتھوون کے فن، کالیداس اور غالب کے تخیل سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ وہ علم کے خزانوں اور سائنس کی دولت کو سمیٹتا رہتا ہے۔ یہ دوسرا دھارا عوام کے تخلیقی سرچشموں اور پیداواری قوتوں سے تو ضرور دور ہو جاتا ہے، جس کی وجہ سے ادب اور سماج میں نقصان رہتا ہے، لیکن پہلے دھارے عوامی ادب سے بالکل منقطع نہیں ہوتا۔ وہاں سے قوت حاصل کرتا رہتا ہے اور خصوصیت کے ساتھ ان لمحوں میں جب سماج اور زندگی کوئی تاریخی کروٹ بدلتی ہے اور عوام سیاست کے میدان میں اتر آتے ہیں اور بڑی بڑی اجتماعی تحریکیں اور بغاوتیں ہوتی ہیں تو دونوں دھارے ایک دوسرے کا منہ چوم لیتے ہیں اور ایک پرشور سیلاب کی طرح توڑتے چھلکتے پاٹ میں بہنے لگتے ہیں۔

اس کی مثالیں دنیا کے موجودہ انقلابی ادب میں بے شمار ہیں۔ ہر زبان کی پچھلی تاریخ میں بھی اس کی مثالیں ملیں گی گو ہندستان کے ادب کی وسعت اور گہرائی تاریخی حالات کی وجہ سے کہیں زیادہ ہے۔

فردوسی، امیر خسرو، عمر خیام کی شاعری جو ایرانی قوم کے جذبۂ آزادی اور کسانوں،

غلاموں اور دستکاروں کی بغاوت کے ساتھ وابستہ ہے۔ کبیر اور تلسی داس کی شاعری جو ہندوستان کے کسانوں اور دستکاروں کے جذبات کی آئینہ دار ہے۔ مراٹھی کسانوں کی بغاوت کے وقت مراٹھی شاعری (خصوصاً اس کی صنف پواڑا) اور پٹھانوں کی بغاوت کے وقت کی پشتو شاعری جس کا سب سے بڑا شاعر خوش حال خاں خٹک تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ ہر دور کے بڑے بڑے شاعروں اور ادیبوں کے بہترین کارنامے اور شاہکار اسی وقت وجود میں آئے ہیں جب انھوں نے عوامی تخیل سے بال و پر حاصل کیے ہیں۔

گورکی نے لکھا ہے۔ حالانکہ روحانی طور سے مجبور اور جکڑے ہوئے عوام اب اس قابل نہیں رہتے کہ شاعرانہ تخلیق کی پرانی بلندیوں کو چھو سکتے پھر بھی وہ اپنی بھرپور اندرونی زندگی بسر کرتے رہے اور ہزاروں افسانے، گیت اور ضرب الامثال بناتے رہے۔ بعض اوقات انھوں نے ایسے قابلِ قدر کردار تخلیق کیے جیسے فاؤسٹ۔ اس افسانے کی تخلیق میں عوام نے گویا اس فرد کا روحانی کھوکھلا پن دکھایا ہے جو کہ عرصے سے عوام سے منحرف تھا۔ وہ اس کے لذتیت کے نظریے پر ہنستے ہیں اور انھوں نے علم کی حدود سے باہر کی چیزوں کو دریافت کرنے کی فضول کوشش کا مذاق اڑایا ہے۔ ہر ملک کے بہترین شاعروں نے اپنے شاہکاروں میں عوامی ادب و فن کے خزانے سے فائدہ اٹھایا ہے جس میں ہر طرح کی تعمیمیں ہر طرح کی تصویریں اور ٹائپ موجود ہیں۔

" رشک و حسد کا شکار آتھیلو، متذبذب ہملیٹ اور عیاش ڈان جوان یہ سب وہ ٹائپ ہیں جنھیں عوام نے شیکسپیئر اور بائرن کی پیدائش سے بہت پہلے تخلیق کیا تھا۔ ہسپانوی عوام نے کالڈرن سے بہت پہلے یہ گیت گائے ہیں کہ زندگی ایک خواب ہے اور یہی بات موروں نے ہسپانوی عوام سے بھی پہلے کہی تھی۔ سروانٹس سے بہت پہلے عوامی حکایتوں میں مہم جو بانکوں کا مذاق اڑایا گیا ہے اور اتنی ہی نفرت اور حقارت اور حزن و ملال کے ساتھ۔" گورکی نے جس کردار کی طرف اشارہ کیا ہے وہ سروانٹس کا ڈان کیوکزٹ (اس کا تلفظ ہسپانوی زبان میں کیخوتے ہے) ہے۔ اس سے ملتا جلتا کردار شیکسپیئر کا فال سٹاف ہے اور رتن ناتھ سرشار کے فسانۂ آزاد کا خوجی جس کے بارے میں احتشام نے بہت دلچسپ مضمون لکھا ہے۔

ملٹن، ڈانٹے، مکی وکس، گوئٹے اور شلر نے سب سے زیادہ بلند پروازی اس وقت دکھائی ہے جب انھوں نے جماعت [illegible] کی تخلیقی طاقت سے بال و پر مستعار لیے، جب انھوں نے اپنا انسپریشن عوامی شاعری کے سرچشموں سے حاصل کیا۔ عوامی شاعری جو اتھاہ سمندر ہے۔ بے انتہا متنوع، زوردار اور عقل و فراست سے بھری ہوئی۔

"یہ کہہ کر میں ان شاعروں کی بین الاقوامی شہرت کو کم نہیں کرنا چاہتا۔ میں صرف یہی بات کہہ رہا ہوں کہ انفرادی تخلیق کے بہترین نمونے قیمتی جواہرات ہیں جو بڑی خوبصورتی سے جڑے گئے ہیں لیکن ان جواہرات کی تخلیق عوامی قوت سے ہوتی ہے۔ آرٹ یقیناً فرد کی دسترس میں ہے لیکن یہ تخلیق صرف جماعت کرسکتی ہے۔ زیوس کی تخلیق یونانی عوام نے کی تھی۔ زیوس نے اسے صرف پتھر سے تراش کر نکال لیا۔"

میں گورکی کی فہرست میں فردوسی کے رستم، نظامی گنجوی کے شیریں، فرہاد، لیلیٰ مجنوں، کالی داس کی شکنتلا اور تلسی داس کے رام لچھمن، سیتا اور راون کا اضافہ کروں گا۔ ہندوستانی نٹ راج کا مجسمہ بھی اسی فہرست میں آتا ہے۔

حسن عسکری

محمد حسن عسکری (۵ نومبر ۱۹۱۹ء ـ ۲۶ جنوری ۱۹۷۸ء) میرٹھ میں پیدا ہوئے۔ ان کا اصلی نام اظہار الحق تھا۔ ابتدائی تعلیم میرٹھ میں حاصل کی۔ ۱۹۳۶ء میں مسلم ہائی اسکول بلند شہر سے میٹرک پاس کیا۔ ۱۹۴۰ء میں الہ آباد سے بی۔ اے کیا۔ الہ آباد یونیورسٹی سے ہی ایم۔ اے انگریزی کی ڈگری لی۔ شروع میں وہ آل انڈیا ریڈیو، دہلی میں اسٹاف آرٹسٹ کی حیثیت سے کام کرتے رہے۔ ۱۹۴۵ء میں اینگلو عربک کالج، دہلی میں لیکچرر کی حیثیت سے عارضی تقرر ہوا۔ کچھ عرصے تک میرٹھ کالج میں لیکچرر رہے۔ اکتوبر ۱۹۴۷ء میں لاہور منتقل ہوئے۔ یکم فروری ۱۹۵۰ء کو ماہِ نو کے مدیر بن گئے اور اسی سلسلے میں کراچی منتقل ہوئے۔ چند مہینے ماہِ نو کی ادارت کے بعد اسلامیہ کالج کراچی میں لیکچرر مقرر ہوئے۔ جہاں بعد میں سینئر پروفیسر بنا دیے گئے۔ وہ حلقہ ارباب ذوق کی انتظامیہ کمیٹی کے رکن رہے۔ محمد حسن عسکری کو اردو اور انگریزی کے علاوہ فرانسیسی ناولوں کے ترجمے بھی کیے۔ وہ مارکسیت کے خلاف لکھتے رہے۔ زندگی کے اواخر میں اسلامی ادب اور تصوف میں گہری دلچسپی لیتے رہے۔

تصنیفات و تراجم:

(۱) جزیرے (افسانے) ۱۹۴۳ء، (۲) قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے ۱۹۴۷ء، (۳) ستارہ اور بادبان ۱۹۶۳ء، (۴) انسان اور آدمی ۱۹۵۳ء، (۵) میری بہترین نظم (مرتبہ) ۱۹۴۲ء، (۶) میرا بہترین افسانہ (مرتبہ) ۱۹۴۳ء، (۷) انتخاب طلسم ہوشربا (مرتبہ) ۱۹۵۳ء، (۸) انتخاب میر (ساقی میر نمبر) ۱۹۵۹ء، (۹) میں ادیب کیسے بنا (ترجمہ) ۱۹۴۳ء، (۱۰) آخری سلام (ترجمہ) ۱۹۴۸ء، (۱۱) مادام بواری (ترجمہ) ۱۹۵۰ء، (۱۲) موبی ڈک (ترجمہ) ۱۹۶۷ء، (۱۳) وقت کی راگنی (تنقید) ۱۹۷۹ء، (۱۴) جھلکیاں (ادبی کالم) دو جلدیں ۱۹۸۹ء، (۱۵) تخلیقی عمل اور اسلوب ۱۹۸۹ء۔

محمد حسن عسکری

تنقید کا فریضہ

(موجودہ حالات میں)

آج کل ہمارے ادب پر جو موت یا کم سے کم جمود طاری ہے، اول تو اس کی فکر ہی کسے ہے۔ اپنے مرنے جینے سے لوگ بے پروا ہیں تو بیچارے ادب کی تیمارداری کون کرے؟ ادب کی جو حالت بھی ہو گئی ہو، عام رویہ تو یہ ہے کہ "سب چلتا ہے"۔ بعض وقت لوگ یہ کہہ کر اپنے آپ کو مطمئن کر لیتے ہیں کہ ادب کی یہ حالت ہمیشہ تو رہے گی نہیں۔ کبھی نہ کبھی تو کوئی بڑی تخلیقی تحریک نمودار ہو گی ہی۔ لیکن سوال یہ ہے کہ محض انتظار میں بیٹھے رہنے سے یا "مولا بھیج" کرتے رہنے سے تبدیلی کیسے واقع ہو جائے گی؟ پھر یہ کیا ضروری ہے کہ جو اندرونی تحریکات ادب کے ذریعے ارتفاع پاتی تھیں، وہ تھوڑے دن قید میں رہنے کے بعد ادب ہی کے ذریعے اپنا اظہار کریں۔ ممکن ہے وہ کوئی ایسا راستہ اختیار کریں جس کے نتائج ہماری اجتماعی زندگی کے لیے بھی خوشگوار نہ ہوں۔ اچھا فرض کیجیے کہ ادب اپنے آپ سے اپنے آپ زندہ ہو جائے گا۔ لیکن محض ادب کی مقدار بڑھ جانے سے ادب کے معیار میں کیا فرق آئے گا۔ اس کے متعلق ابھی سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ بہرحال کچھ لوگ ابھی امید کے سہارے زندہ ہیں۔

بعض لوگ قصہ بازی کہہ کر ادب میں جان ڈالنا چاہتے ہیں۔ ان کا مشورہ ہے کہ جمود کو توڑنے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ لکھا جائے، لیکن قصہ تو یہی ہے کہ اگر

لوگ لکھ سکتے تو انھیں مشورے ہی کی کیا ضرورت تھی۔ سارا سوال تو یہی ہے کہ لوگ لکھ کیوں نہیں سکتے؟ اور اگر لکھتے ہیں تو سطحی قسم کی باتیں کیوں کرتے ہیں؟ بلکہ حال اتنا خراب ہو گیا ہے کہ اب تو عموماً لوگوں سے غیر زبانوں کا بھی اچھا ادب نہیں پڑھا جاتا۔ اب سے پانچ سات سال پہلے اور کچھ نہیں تو دکھاوے کے لیے ہی مغربی مصنفوں کا نام لے دیا کرتے تھے۔ لیکن آج کل تو یہ بات شائستگی کے خلاف سمجھی جاتی ہے۔ جب ہمارا ذہن ادب سے اس حد تک ڈرنے لگا ہو تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ادبی جمود کا مسئلہ ادبی نہیں رہا بلکہ نفسیاتی بن گیا ہے۔ یا اجتماعیت کے تحت آتا ہے۔ یہ محض ادبی تعطل کا معاملہ نہیں بلکہ ہر قسم کے ادبی تجربے سے بچنے، گھبرانے اور ڈرنے کی بات ہے۔ کہتے ہیں کہ بیمار عضویاتی نظام کو اپنے مرض سے نفع لینے کی عادت پڑ جاتی ہے کہ پھر اسے تندرستی یا نئی قوت کی سہار نہیں رہتی۔ یا تو تندرستی سے بچتا رہتا ہے یا پھر پورا نظام ہی ٹوٹ جاتا ہے۔ یہی حال ہمارے ادبی شعور کا ہو گیا ہے۔ ہمارے یہاں غیر ملکوں کا ادب یا تو پڑھا ہی نہیں جاتا، یا پڑھا جاتا ہے تو اس کا کوئی اثر ہی نہیں ہوتا۔ ہمارا شعور تو قلعہ بند ہو کے بیٹھ گیا ہے۔ نہ تو ہتھیار ڈالنے کی ہمت ہے نہ باہر نکل کے لڑنے کی۔ آج کل ہماری جو بھی ادبی سرگرمیاں ہیں ان کا مقصد یہ ہے کہ اپنے تعطل کی حفاظت کی جائے۔ اس ادب کی حیثیت ایک اعصابی علامت کی سی ہے۔ چپ رہیں تو بے چینی پیدا ہوتی ہے اپنا پورا اظہار کریں تو لاشعور کے خوفناک تجربات سامنے آتے ہیں جس سے ذہنی سکون میں خلل پڑتا ہے۔ گونہ مشکل وگرنہ گونہ مشکل۔ ہم دونوں پریشانیوں سے یہی سطحی ذہنی سرگرمیوں کی مدد سے بچ جاتے ہیں۔ جو چیز بظاہر ادبی جمود معلوم ہوتی ہے وہ دراصل اپنی حقیقت سے، زندگی کے مطالبات سے بھاگنے اور جان چرانے کی کوشش کی ہے۔ زندہ رہنے کی ذمہ داریوں سے چھٹکارا پانے کا ذریعہ ہے۔ زندگی کے مسائل کا ایک مریضانہ حل ہے۔ ہماری ادبی شخصیت ایک مدافعانہ نظام ہے جس نے اپنے گرد مدافعت کی دیواریں کھڑی کر رکھی ہیں۔ اس وقت "پڑھو اور لکھو" کا مشورہ دینا بالکل ایسا ہی ہے جیسے کسی اعصابی مریض سے کہا جائے کہ روز صبح کو دو میل پیدل چل لیا کرو، ٹھیک ہو جاؤ گے۔ جس کو واقعی ادب

کہا جا سکے وہ تو اس وقت تک پیدا نہیں ہو سکتا۔ جب تک کہ یہ اندرونی مدافعت کی دیواریں نہ ہٹ جائیں۔

تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے ادیب انفرادی یا اجتماعی حیثیت سے اپنی تحلیل نفسی کرائیں؟ ادب کو سمجھنے کے لیے نفسیات سے مدد لینے کے باوجود میں ایسا نفسیات پرست نہیں بنا ہوں کہ ایسا مہمل اور مضحکہ خیز مشورہ دوں۔ سب سے بڑی نفسیاتی تحلیل تو معاشرے کی اندرونی تبدیلیاں ہیں۔ ان تبدیلیوں کے ساتھ بیسیوں قسم کی مدافعتیں اپنے آپ سے اپنے آپ ختم ہو سکتی ہیں لیکن اس سے قطع نظر خود ادب کے دائرے میں بھی ایک ایسی چیز موجود ہے جو کسی نہ کسی حد تک ان دیواروں کو گرا سکتی ہے جو تخلیق کا راستہ روکے کھڑی ہیں۔ میرا مطلب تنقید سے ہے۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ بات تنقید کے فریضے میں شامل بھی ہے یا نہیں۔ اس سے آگے بڑھ کر آپ یہ بھی پوچھ سکتے ہیں کہ آخر تنقید کا فریضہ ہے کیا؟ ادب پاروں کو سمجھنا؛ ان کی قدر و قیمت کا تعین؛ تخلیق کے عمل کی تفتیش؟۔ اتفاق سے یہ سب فرائض تنقید انجام دے چکی ہے۔ البتہ مختلف زبانوں میں زور مختلف باتوں پر رہا ہے۔ تنقید کا فرض کیا ہو اور کیا نہ ہو، اس سلسلے میں کوئی مطلق اور مجرد قسم کا قانون نہ تو بنایا جا سکتا ہے اور نہ بننا چاہیے۔ اس کا انحصار تو در اصل زمان و مکان کی مخصوص کیفیت پر ہے۔ جو تنقید محض مدرسوں کا ایک کھیل ہے اور زندہ حقیقتوں سے دامن بچا کر خود اپنے آپ میں مگن رہتی ہے، اس سے تو خیر ہمیں کوئی مطلب نہیں ہے کیونکہ اس سے ادب پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ یہاں تو ہمیں صرف اس تنقید سے سروکار ہے جو زندہ تخلیقی سرگرمیوں سے کسی نہ کسی قسم کا تعلق ضرور رکھتی ہے، چاہے موافقت کا چاہے مخالفت کا۔ ایسی تنقید چونکہ براہ راست تخلیقی سرگرمیوں کا ایک حصہ بن جاتی ہے۔ اس لیے اس کا فریضہ ہر زمانے میں مختلف ہوتا ہے۔ اگر سماج اندرونی طور پر ہم آہنگ اور مربوط ہو تو صرف "واہ وا، سبحان اللہ" کہہ کر ہی تنقید کسی ادب پارے کا درجہ متعین کر سکتی ہے۔ اگر سماج میں کوئی مربوط نظام اقدار باقی نہ رہا ہو تو پھر تنقید کو ادب پاروں سے توجہ ہٹا کر خود ادب کی

اہمیت کا تعین کرنا پڑتا ہے۔ اگر سماج میں ادب باقی دوسری سرگرمیوں سے بالکل ہی الگ ہو کے رہ جائے تو ایسی حالت میں تنقید ادب کی قدر و قیمت کا سوال بھی چھوڑ کر ادب کی تخلیق کے عمل کا مطالعہ کرنے لگتی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر تنقید تخلیقی سرگرمیوں سے اپنا تعلق برقرار رکھنا چاہتی ہے تو ہر دور میں اس کا فریضہ مختلف ہوگا۔

ہمارے یہاں ادب کے بارے میں کبھی کبھار مضمون تو لکھے جاتے ہیں، لیکن یہ کوئی نہیں سوچتا کہ تنقید کیا چیز ہے اور کیسی ہونی چاہیے۔ بفرضِ محال اس قسم کا سوال کسی کے ذہن میں پیدا ہو تو بھی اس وقت تنقید کی کوئی تجریدی تعریف معلوم کرنے سے کام نہیں چلے گا۔ اصل چیز تو یہ ہے کہ آج کل ادب کی جو حالت ہو رہی ہے اور ادب کو جو مسائل درپیش ہیں ان کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے کہ اس وقت جمود کو توڑنے کے لیے تنقید کیا کر سکتی ہے۔ تنقید کو شطرنج بنانا ہے تب تو بات دوسری ہے لیکن اگر تنقید تخلیقی سرگرمیوں کا ایک حصہ بن سکتی ہے تو پھر موجودہ ادبی صورتِ حال کو نظر انداز کر دینے کے بعد تنقید کا کوئی فریضہ باقی نہیں رہ جاتا۔

خیر اس سوال پر غور کرنے سے پہلے یہ دیکھنا چاہیے کہ ۱۹۳۶ء سے لے کر ۱۹۴۵ء تک تنقید کا فریضہ کیا رہا ہے اور اسے کس طرح سرانجام دیا گیا۔ ۱۹۴۵ء کی تخصیص میں نے اس لیے کی کہ نئے ادب کی تحریک اس وقت تک اپنی معراج کو پہنچ کر روبہ زوال ہو چکی تھی۔ ۱۹۳۶ء میں نئے ادیب نئے موضوعات، اور نئے اسالیب بیان لے کر آئے تھے، جن میں سے بعض اردو کے لیے بالکل اجنبی تھے۔ ظاہر ہے کہ ایسی چیزوں کی مخالفت کرنی ہی چاہیے۔ اس کے علاوہ ۱۹۳۰ء تک اردو کی نظم اور نثر دونوں بحیثیت مجموعی مر چکی تھیں۔ اقبال یا پریم چند یا حسرت موہانی جیسے دو ایک آدمیوں کی موجودگی پورے ادب کی زندگی کا ثبوت نہیں ہے۔ چنانچہ وہ زمانہ بھی جمود کا تھا اور لوگ نئی زندگی سے گھبراتے تھے۔ ایسے زمانے میں تنقید کا فرض یہ تھا کہ نئے ادبی اصولوں کی تشریح کرے اور نئی تحریک کو قدم جمانے میں مدد دے۔ اس نو دس سال کے عرصے میں چاہے اچھی تنقید پیدا ہوئی ہو یا بری۔ بظاہر تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ اپنے مقصد میں کامیاب رہی۔ کیونکہ نیا ادب

مخالفت پر بڑی جلدی غالب آگیا اور اس طرح کہ پرانے ادب کو اپنے پیچھے چھپا لیا۔ لیکن دراصل یہ کامیابی حالات کی تھی۔ نیا ادب خاص نفسیاتی ضرورتوں کے ماتحت پیدا ہوا تھا۔ اس لیے فوراً ماحول پر چھا گیا۔ دوسرے جو لوگ ادب کے مخالف تھے، ان میں خود جان نہیں تھی اور نہ وہ نئے ادب کے بنیادی اصولوں سے واقف تھے۔ بہرحال نئے ادب کے اقتدار میں تنقید نے بھی تھوڑی بہت مدد ضرور کی۔ نیز یہاں تک تو یہ تنقید اپنے فرض سے سبکدوش ہوئی لیکن اس وقت اہم تر سوال یہ ہے کہ اس تنقید نے اپنا فرض ادا کرنے سے جان چرائی تو کیوں اور کس طرح؟ کیونکہ آج کل کا ادبی جمود بڑی حد تک اسی تنقید کی کوتاہیوں کا مرہونِ منت ہے۔

اس تنقید کا ایک عیب اب کچھ دن سے لوگوں کو نظر آنے لگا ہے۔ پچھلے نو دس سال تک ہر قسم کے نئے ادیبوں کی تعریف ہی تعریف ہوتی رہی ہے اور اس معاملے میں کسی طرح کے امتیازات ملحوظ نہیں رکھے گئے۔ لیکن میں اس بات کو بھی تنہا برا نہیں سمجھتا۔ اگر تعریف سے لکھنے والوں کا حوصلہ بڑھتا ہو یا نئے خیالات کو اپنے اخذ کام میں مدد ملتی ہو تو جانب داری اور مبالغہ آرائی میں بھی کوئی مضائقہ نہیں ۴۲ء یا ۴۳ء تک یہ بات ضروری بھی تھی، کیونکہ نئے ادب کو اپنی جگہ بنانی تھی لیکن مبالغہ آرائی اس وقت بھی جاری رہی۔ جب تخلیقی تحریک ٹھنڈی پڑ چلی تھی۔ شروع شروع میں تو تنقیدی کام بھی انھیں لوگوں نے کیا جو تخلیقی کام کر رہے تھے۔ بہت سے نئے شاعروں اور افسانہ نگاروں نے اپنی اپنی کتابوں کے دیباچے خود ہی لکھے یا ایک شاعر نے دوسرے شاعر پر لکھا۔ یعنی یہ لوگ اپنا اپنے ادبی اصولوں کا تعارف خود ہی کر رہے تھے۔ اس وقت تو ضرورت ہی یہ تھی کہ جب تک ان اصولوں کو تسلیم نہ کر لیا جائے۔ لکھنے والوں کی پذیرائی ہو ہی نہیں سکتی تھی اس لیے تنقید کا زیادہ زور اصولوں کی تشریح پر صرف ہوتا تھا، لکھنے والوں کی تعریف پر نہیں۔ لیکن جب نئے ادب کو پڑھنے والوں نے قبول کر لیا تو پھر تنقید کا کام الگ ہو گیا۔ اور نقادوں کا ایک علیحدہ طبقہ وجود میں آگیا۔ تخلیقی کام کرنے والوں نے تو نئے اصول کسی اندرونی ضرورت کی بنا پر اختیار کیے تھے، اس لیے وہ بڑا

بھلا یا تھوڑا بہت تو انھیں سمجھتے ہی تھے۔ نقادوں کو ایک بنی بنائی اور ڈھلی ڈھلائی چیز ہاتھ آئی۔ چنانچہ انھوں نے اپنا فرض سمجھا کہ جہاں بھی یہ اصول کام کرتے نظر آئیں، فوراً تعریف کر دیں۔ اس سے بحث نہیں کہ اصول کام کس طرح کر رہے ہیں۔ نقادوں نے ان اصولوں کو اندر سے نہیں، باہر سے دیکھا تھا۔ انھیں کچھ پتہ نہیں تھا کہ یہ اصول تخلیقی قوت کس طرح بن سکتے ہیں۔ چنانچہ نقادوں کا نقطۂ نظر نامیاتی نہیں بلکہ میکانکی تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہمارے ادیبوں کی تخلیقی قوت کمزور پڑتی چلی گئی اور نقادوں کو آٹھ دس سال تک خبر بھی نہ ہوئی۔ وہ قصیدہ گوئی کا فرض بڑے خلوص اور نیک نیتی کے ساتھ ادا کرتے رہے۔

اس خوش اعتقادی کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ ۱۹۳۶ء کے بعد جن لوگوں نے شاعری یا افسانہ نگاری شروع کی، ان میں بڑی تعداد ایسے لوگوں کی تھی جنھوں نے انگریزی میں ایم۔ اے کیا تھا۔ مغربی ادب سے ان کی واقفیت محدود اور ناقص ہی، مگر بہرحال براہِ راست ضرور تھی۔ انھیں اپنے تخلیقی کام میں جتنی بھی کامیابی حاصل ہوئی۔ اسے جمال ہم نشیں کا اثر سمجھیے۔ اس کے برخلاف ہمارے نئے نقادوں میں بڑی تعداد ایسے لوگوں کی ہے، جنھوں نے اردو میں ایم۔ اے کیا ہے۔ انھوں نے نقاد بننے کے لیے انگریزی میں تنقید کی کتابیں تو ضرور محنت سے پڑھی ہوں گی۔ اس میں مجھے ذرا بھی شک نہیں۔ لیکن مغرب کے تخلیقی ادب سے ان کی واقفیت واجبی ہی واجبی تھی۔ نقاد بننے کے لیے انھوں نے اتنا ہی کافی سمجھا کہ تنقیدی کتابیں پڑھ لی جائیں۔ براہِ راست مغربی ادب سے تعلق نہ ہونے کی وجہ سے ان لوگوں کے ادبی شعور کی تربیت نہ ہو سکی۔ چنانچہ اصول بازی تو انھوں نے تخلیقی کام کرنے والوں سے بھی زیادہ کی، جن مغربی مصنفوں کا ادیبوں کے ذہن پر اثر پڑا ہے یعنی نقادوں کے خیال میں، ان کی لمبی چوڑی فہرستیں بھی بنائیں، نئے علوم کے نام اور اصطلاحی الفاظ بھی وقتاً فوقتاً استعمال کیے لیکن تخلیقی ادب سے الگ رہنے کی وجہ سے ادب کا احساس نہ تو ان میں آیا اور نہ اپنے پڑھنے والوں میں پیدا کر سکے۔ تربیت یافتہ ادبی شعور کے بغیر کسی ادب پارے کی قدر و قیمت کا تعین ممکن نہیں۔ اس باب میں یہ لوگ سخت ناکام رہے۔ چنانچہ ان کی تعریفوں

نے ادیبوں اور پڑھنے والوں دونوں میں خود اطمینانی پیدا کر دی۔ ادیبوں نے سمجھا کہ جتنی کاوش ہم نے کر لی اتنی کافی ہے۔ بقول نقادوں کے اب تو اردو ادب میں ہمارا نام ہمیشہ زندہ رہے گا۔ دوسری طرف پڑھنے والوں نے سمجھا کہ جب نقاد تک ان لوگوں کی تعریف کر رہے ہیں تو یہ لوگ واقعی اچھا ہی لکھ رہے ہوں گے۔ اس لیے انھوں نے بھی ادیبوں سے کوئی مطالبہ کرنا چھوڑ دیا۔ نقادوں کی تعریفوں سے جو ذہنی کاہلی ہر طرف پیدا ہوئی ہے اس کی ایک چھوٹی سی مثال لیجیے۔ ن۔ م۔ راشد نے اپنی نظم "ایران میں اجنبی" کے حصوں کا نام کینٹو رکھا ہے۔ نقادوں اور پڑھنے والوں دونوں کو تسلی اتنی بات سے ہو گئی کہ ایذرا پاؤنڈ نے بھی اپنی نظم کے دو حصوں کو یہی نام دیا ہے۔ بہت ہوا تو کسی کو ڈانٹے کا بھی خیال آ گیا۔ لیکن یہ بات آج تک کسی نے نہیں پوچھی کہ آخر کینٹو کیا بلا ہے۔ اس کی کیا خصوصیات ہیں۔ اگر پہلا "کینٹو" کے بجائے "پہلا حصہ" کہہ دیا جائے تو کیا فرق پیدا ہوتا ہے؟ بس یہ سمجھ کے سب چپ ہو گئے کہ انگریزی کا لفظ ہے، کوئی اچھی ہی چیز ہوگی۔ ہمارے یہاں حال یہ ہو گیا ہے کہ انگریزی لفظ کے پردے میں آپ جو چاہے لکھیے، سب چل جائے گا، بلکہ نقاد لوگ اس کی تعریف بھی کر دیں گے۔

ہمارے ادیب ہوں یا نقاد سب کی خرابی یہی رہی ہے کہ انھوں نے مغربی ادب سے کچھ سیکھا تو ضرور، لیکن اتنا ہی سیکھا جتنا پہلی نظر میں پلے پڑا۔ بڑے مزے کی بات ہے کہ آزاد نظم ہمارے یہاں پچھلے پندرہ سال سے لکھی جا رہی ہے۔ لیکن آج تک عام طور سے "بلینک ورس" اور "فری ورس" میں کوئی فرق محسوس نہیں کیا جاتا۔ یا پھر افسانوں کا حال دیکھیے۔ نقاد کہتے ہیں کہ ہمارے افسانوی ادب پر موپاساں کا بڑا اثر پڑا ہے، چلیے، مان لیا۔ موپاساں کے افسانے پڑھ کر ہمارے ادیبوں کو بھی لکھنے کی تحریک ہوئی۔ انھوں نے موپاساں سے حقیقت نگاری، خارجیت جنسی واقعات کا استعمال سیکھا۔ لیکن موپاساں میں اس کے علاوہ بھی تو بہت کچھ ہے بلکہ جو چیز موپاساں کو عظیم بناتی ہے وہ اور ہی کچھ ہے۔ اس نے نثر میں اتنی ارتکاز پیدا کیا کہ نثر کو شاعری کے برابر پہنچا دیا۔ چنانچہ ایذرا پاؤنڈ نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ جس شاعر نے موپاساں کو نہیں پڑھا وہ شاعری کر ہی نہیں سکتا۔ لیکن

ہمارے افسانہ نگار اس بات کا احساس کبھی پیدا ہی نہ کر سکے۔ دراصل وہ موپاساں سے متاثر نہیں ہوئے، بلکہ اس کے موضوعات سے اگر یہی واقعات کسی اور طرح لکھے ہوتے تب بھی ہمارے ادیب اتنا ہی اثر لیتے۔ اس کے باوجود ہمارے نقاد کہتے ہیں کہ اردو افسانے مغرب کے بہترین افسانوں کے ہم پلہ ہیں۔ اصل میں قصہ یہ ہے کہ ادیبوں نے کہا کہ ہم نے جدید مغربی ادب سے اثر لیا ہے۔ نقادوں نے فوراً کوئی کتاب کھولی اور جتنے مغربی ادیبوں کے نام نظر آئے سب نقل کر دیے۔ اب چاہے کسی کا اثر پڑا ہو یا نہ پڑا ہو۔ مثلاً اثرات کے سلسلے میں ڈی۔ ایچ۔ لارنس اور جیمز جوئس کا نام بار بار لیا جاتا ہے، لیکن خود نقادوں کو پتہ نہیں کہ ان لوگوں نے کیا جھک ماری ہے۔ لارنس کا مطلب ان کے نزدیک ہے جنسی معاملات میں صاف گوئی، اور جوئس کا مطلب ہے آزاد تلازمہ خیال۔ چلیے قصہ ختم۔ ان دونوں کا اثر اردو افسانے پر مسلّم۔ مصیبت تو اصل میں یہی رہی ہے کہ ہمارے لکھنے والوں نے مغربی اثر سے متاثر تو ضرور ہونا چاہا لیکن مغرب کے ایک لکھنے والے کو بھی ڈھنگ سے نہیں پڑھا۔

چلتے چلتے ایک مثال شاعری سے بھی دیکھتے چلیے۔ میراجی نے مغربی ادب براہِ راست پڑھا تھا، اور اس سے زیادہ سے زیادہ اثر قبول کرنے کی کوشش بھی کی تھی۔ ان کی توضیحی تنقیدوں کا نئے ادب کی تحریک پر بہت بڑا احسان ہے۔ اگر میراجی نہ ہوتے تو غالباً بہت سے نئے ادیب اور شاعر پیدا ہی نہ ہوتے، یا کم سے کم اتنا نہ لکھتے جتنا انھوں نے لکھا۔ ادیبوں کے لیے خصوصاً شاعروں کے لیے وہ ایک بہت بڑا سہارا تھے لیکن ساتھ ہی میرا خیال ہے کہ ادیبوں کو بگاڑنے میں بھی ان کا ہاتھ ہے۔ انھوں نے اچھی نظم کی یہ تعریف مقرر کر رکھی تھی کہ اس میں "نوجوانوں کے مسائل" یعنی جذباتی الجھنوں کا بیان ہو۔ غالباً وہ مغربی ادب کو بھی اسی نظریے سے پڑھتے تھے چنانچہ ایک دفعہ انھوں نے جوش میں آکے یہاں تک کہہ دیا کہ ن۔ م۔ راشد کی نظمیں بودلیر اور میلارمے کی نظموں کے برابر ہیں۔ اس دن سے ہمارے نقادوں نے یہی رٹ لگا رکھی ہے کہ اردو کی آزاد نظم پر ان دونوں فرانسیسی شاعروں کا اثر پڑا ہے۔ میلارمے کی نظم کیا چیز ہوتی ہے؟ یہ

بتانے کے لیے مجھے، اصل فرانسیسی کی ایک لائن لکھنی پڑے گی جس کے لیے میں معافی کا خواستگار ہوں۔ اس سے آپ کو یہ تو معلوم ہو جائے گا کہ میلارمے سے متاثر ہونے کے لیے محض نوجوانوں کے مسائل میں ڈوب جانا کافی نہیں ہے۔ فرانسیسی کے نیچے میں اردو میں بھی وہی الفاظ نقل کر دوں گا اور ساتھ ساتھ انگریزی ترجمہ بھی جو ایک مشہور انگریزی شاعر نے کیا ہے۔ اس لائن میں میلارمے نے زندگی سے تعلق ختم کر کے عدم کی تلاش میں نکلنے کی خواہش کا اظہار کیا ہے، وہ ایسے سمندر کی سیاحت کرنا چاہتا ہے جہاں جہاز کا مستول یا کوئی جزیرہ تک نہ دکھائی دیتا ہو۔

Mats' Si Fertliesilesilets"

اساں ما، ساں ما! نی فرتیل زیلو

t Masts, without Masts' Nor Fertile I

یہاں الفاظ تو کہہ رہے ہیں کہ شاعر زندگی کو چھوڑ کر عدم کے بحر ناپیداکنار میں جانا چاہتا ہے۔ الفاظ کی آوازیں کہہ رہی ہیں کہ وہ جاتے ہوئے ہچکچا رہا ہے۔ زندگی سے چمٹا جاتا ہے "ساں ما، ساں ما!" یہ ایک حسرت بھری آہ اور کسی چیز کے کھو جانے کا افسوس ہے۔ کسی انجانی سرزمین میں داخل ہونے کا تحیر و رخوت بھی اس میں شامل ہے۔ "فرتیل" میں "ر" اور "ت" کی آواز بتا رہی ہے کہ وہ عدم کی دنیا میں پہنچنے کے بعد بھی کسی ٹھوس چیز کو اپنی گرفت میں رکھنا چاہتا ہے۔ خواہ وہ کتنی ہی لطیف کیوں نہ ہو۔ "یل" کی آواز سے ظاہر ہوتا ہے، آخری لفظ "زیلو" سے پتہ چلتا ہے کہ ٹھوس چیزوں سے اس کا تعلق باقی نہیں رہ سکا اور انہیں ترک کرنا پڑے گا۔ یہ لفظ "یلو" ایسا ہے جیسے کوئی چیز ہاتھ سے چھٹ گئی ہو۔ یہ پھر ایک آہ ہے۔ غرض کچھ اس قسم کی چیز ہوتی ہے۔ میلارمے کی نظم۔ اور یہ تو میں نے اس کے طریقہ کار کا صرف ایک عنصر پیش کیا ہے۔ یہ شاعری نفسانی الجھنوں سے نہیں پیدا ہوا کرتی۔ منجملہ اور چیزوں کے اس میں تھوڑے سے دماغ کی بھی ضرورت پڑتی ہے لیکن ہمارے نقاد بے جھجک اردو کی آزاد شاعری

کا سلسلہ میلارمے سے جا ملاتے ہیں۔ رہا بودلیئر تو اس سے متاثر ہونے کا دعویٰ کرنے سے پہلے آدمی کو یہ سوچ لینا چاہیے کہ [illegible] rales (گرجا)، اور (مرتے وقت کی خرخراہٹ) جیسے دو قافیوں کو ملا کر وہ ایک نئی کائنات تخلیق کر سکتا ہے یا نہیں۔ بودلیئر اور میلارمے تو خیر ایسے آدمی ہیں کہ جن کا نام باوضو ہو کر لینا چاہیے، ہمارے شاعر تو تمام جنسی الجھنوں کے باوجود "آرتھر سائمنز" تک بھی نہیں پہنچ سکتے۔ بہرصورت ہمارے نقادوں نے ادب کی تاریخوں سے مغربی مصنفوں کے نام نقل کر کر کے ہمارے لکھنے والوں کی تخلیقی تحریک کو میٹھی نیند سلا دیا۔

سوال یہ ہے کہ اب یہ نیند ٹوٹ بھی سکتی ہے یا نہیں؟ اور تنقید ہمارے ادب کو جگانے میں کیا حصہ لے سکتی ہے؟ جیسا میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں، تنقید کے فریضے کا تعین اپنے زمانے سے ہونا چاہیے۔ تنقید بجائے خود کوئی مطلق اور مستقل حیثیت نہیں رکھتی۔ یہ تو ایک اضافی اور افادی چیز ہے۔ حالات کے پیش نظر یہ دو چار باتیں میرے ذہن میں آتی ہیں۔

(۱) ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۵ء تک والے دور میں تخلیق پہلے آئی تھی تنقید بعد میں۔ اب اگر کوئی نئی بھی تحریک اپنے آپ سے اپنے آپ پیدا ہو جائے تو سبحان اللہ، اندھا کیا چاہے دو آنکھیں ورنہ تنقید کو تخلیق کے لیے راستہ صاف کرنا پڑے گا۔

(۲) اس کی شکل یہ ہوگی کہ سب سے پہلے تو موجودہ ادبی جمود کی ماہیت دریافت کی جائے۔ جیسا کہ میں بار بار کہہ چکا ہوں، آج کل کا "ادب"، ادب نہیں ہے بلکہ ادب تخلیق نہ کرنے کا ایک بہانہ ہے۔ ادب اور تخلیق کا جو خوف ہمارے دلوں میں بیٹھ گیا ہے۔ پہلے تو اس کے اسباب کا پتہ چلانا ہے۔ یہ بات محض ادبی اقدار کی حدود میں رہ کر نہیں ہو سکتی۔ جمود کے اسباب بڑی حد تک عمرانی اور نفسیاتی ہیں اس لیے اگر تنقید واقعی ادب کو پھر سے زندہ کرنا چاہتی ہے تو اسے تمام عوامل کا جائزہ لینا پڑے گا، جن کے ذریعے ادب پیدا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس میں بڑی ہمت اور صاف گوئی سے کام لینا ضروری ہے کیونکہ ایک طرف تو معاشرے کو سمجھنا پڑے گا، دوسری طرف ادبی حلقوں کی اجتماعی نفسیات کو بھی دیکھنا ہوگا۔ غالباً یہ دوسرا کام زیادہ مشکل ہے، کیونکہ اس میں شہید یا ہیرو بننے کی ذرا بھی گنجائش نہیں۔ [illegible]

ادب کی تاریخ میں زندہ جاوید ہو جانے کا موقع ہے۔ یہ تو بالکل نیکی کر دریا میں ڈال کا معاملہ ہے۔ اس قسم کی تنقید کے ذریعے جیسے جیسے ادب کا ڈر کم ہوتا جائے گا۔ مدافعت ہٹتی جائے گی اور تخلیقی قوت ابھرتی آئے گی۔ ویسے ہی ویسے اس تنقید کی اہمیت اور ضرورت بھی ختم ہوتی جائے گی۔ یہاں تک کہ یہ تنقید اپنے ہاتھوں سے مر جائے گی۔ مگر اس موت کا مقصد یہ ہوگا کہ ادب زندہ ہو سکے۔ غرض تنقید کو پہلا سوال یہ پوچھنا ہے کہ ہمارے ادیب لکھ کیوں نہیں سکتے؟ وہ کون سے خوفناک تجربات ہیں جنھیں وہ لاشعور کی تہوں میں چھپائے بیٹھے ہیں اور ظاہر نہیں ہونے دینا چاہتے؟ آخر ادیبوں میں قوت حیات اور قوت نمو کیوں کم ہو گئی ہے؟ اور وہ اس حالت پر قانع کیوں ہیں؟ ان سوالوں پر ہر ممکن نقطۂ نظر سے غور ہونا چاہیے۔ لیکن زیادہ اہمیت اجتماعی اور نفسیاتی نقطۂ نظر کی ہے۔ ساتھ ساتھ تخلیقی عمل کے ان غلط نظریوں پر بھی ایک نظر ڈالنی پڑے گی جو ہماری تنقید کی کم مائیگی یا سہل انگاری کی بدولت ہمارے لکھنے والوں اور پڑھنے والوں دونوں کے ذہن میں جاگزیں ہو چکے ہیں۔

(۳) مغربی ادب کے ترجموں کی تعداد تو یوں بھی اس طرف بڑھ گئی ہے لیکن ہماری تنقید کو بھی اس طرف مائل ہونا چاہیے۔ ہم آزاد ملک میں رہتے ہوئے بھی اپنے آپ میں اس طرح مگن بیٹھے ہیں جیسے کرۂ ارض پر ہمارے سوا کوئی رہتا ہی نہیں۔ اس دفعہ ہمیں مغربی ادب کو صرف پڑھنا ہی نہیں بلکہ سمجھنا اور سمجھانا بھی چاہیے۔ صرف مغربی ادب کی تاریخیں الٹنے پلٹنے سے کام نہیں چلے گا بلکہ انفرادی طور سے مغربی مصنفوں کا مطالعہ ہونا چاہیے۔ مطالعہ صرف ان کے "فلسفۂ حیات" کا نہیں بلکہ ان کے ادبی طریقۂ کار کا۔ یہ تو ہم پچھلے پندرہ سال کے عرصے میں بہت دیکھ چکے ہیں کہ مغربی ادب کے دو ایک موضوعات نقل کر کے ہم سمجھ بیٹھے کہ ہم بھی ان لوگوں کے برابر ہو گئے۔ دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ ادبی اور جمالیاتی اصول ٹھوس شکل کس طرح اختیار کرتے ہیں۔ یہ ایک ایسا فریضہ ہے جس سے ہماری تنقید دامن بچائے گی تو ہمارا ادب وہیں کے وہیں رہے گا جہاں آج ہے۔

(۴) اب تک ہماری تنقید سماج یا ادب کے بارے میں لمبی چوڑی باتیں کرتی

رہی ہے اور انفرادی طور سے افسانوں یا نظموں پر غور کرنے سے کترایا کی ہے۔ اصول سازی اور اصول بازی بہت ہو چکی۔ اب تو ایک افسانہ یا ایک نظم لے کر اس کا پوسٹ مارٹم ہونا چاہیے۔ پوسٹ مارٹم اس لیے کہ آج کل مردہ افسانے اور نظمیں ہی پیدا ہو رہی ہیں۔ عمومی تعریف یا تنقیص سے پڑھنے والے کچھ نہیں سیکھ سکتے۔ اگر آپ چاہتے ہیں کہ پڑھنے والے براہ راست تخلیق میں حصہ لیں تو پہلے انھیں ذہنی مطالبات کی ضرورت سمجھائیے۔ یہ صرف اسی طرح ممکن ہے کہ ادب میں مسائل اور الجھنوں کے علاوہ الفاظ بھی ہوتے ہیں بلکہ سب سے پہلے الفاظ ہی ہوتے ہیں اور لکھنے والوں کو لفظوں میں ایک ترتیب بھی پیدا کرنی پڑتی ہے۔

آج کل تنقید کے جو فریضے ہو سکتے ہیں ان میں سے دو چار تو میں نے گنوا دیے۔ ان میں ترمیم اور اضافہ بھی ممکن ہے لیکن اس طرح کے خاکے بناتے رہنے سے کچھ نہیں ہوتا۔ اصل بات تو یہ ہے کہ لوگ اپنی تنقیدی صلاحیت سے کام لینا چاہتے ہوں۔ اگر یہ خواہش بیدار ہو جائے تو وہ اپنے فریضے اور اپنے طریقہ کار خود ڈھونڈ لے گی۔ یہ خواہش کیسے بیدار ہو، اور اسے کون بیدار کرے؟ لیجیے بات پھر وہیں آگئی، جہاں سے چلی تھی۔ اگر آپ مہدی موعود کے انتظار میں نہ بیٹھے رہنا چاہتے ہوں تو آگے آپ سوچیے۔

مسعود حسین خاں

پروفیسر مسعود حسین خاں ۲۸ جنوری ۱۹۱۹ء کو قائم گنج (یو. پی.) میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم جامعہ ملیہ اسلامیہ، دہلی میں حاصل کی۔ میٹرک کا امتحان ۱۹۳۵ء میں ڈھاکہ سے پاس کیا، ۱۹۳۹ء میں ذاکر حسین کالج سے بی. اے کی ڈگری لی۔ ۱۹۴۱ء میں ایم. اے اردو علی گڑھ یونیورسٹی سے کیا اور وہیں سے ۱۹۴۵ء میں ڈاکٹریٹ بھی کیا۔ ۱۹۵۳ء میں پیرس یونیورسٹی سے ڈی. لٹ کی ڈگری لی۔ ۱۹۴۳ء میں آل انڈیا ریڈیو، دہلی پروگرام اسسٹنٹ مقرر ہوئے۔ چند ماہ بعد علی گڑھ یونیورسٹی میں شعبۂ اردو میں لیکچرر ہوئے۔ ۱۹۴۵ء میں ریڈر بن گئے۔ ۱۹۶۲ء میں عثمانیہ یونیورسٹی حیدرآباد میں اردو کے پروفیسر مقرر ہوئے۔ ۱۹۶۸ء میں علی گڑھ یونیورسٹی میں شعبۂ لسانیات کے صدر ہو گئے۔ ۱۹۷۳ء سے ۱۹۷۸ء تک جامعہ ملیہ اسلامیہ کے وائس چانسلر رہے۔ ۱۹۷۸ء سے ۱۹۸۰ء تک دوبارہ علی گڑھ یونیورسٹی سے وابستہ رہے۔ ۱۹۸۱ء سے ۱۹۸۲ء تک اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی میں وزیٹنگ پروفیسر رہے۔ اس وقت وائس چانسلر جامعہ اردو علی گڑھ ہیں۔

مسعود حسین خاں ۱۹۵۸ء میں سینئر فیلو اور وزیٹنگ پروفیسر کی حیثیت سے دوبار امریکہ گئے۔ ۱۹۶۹ء میں انجمن ترقی ہند کے قائم مقام سکریٹری رہے۔ ۱۹۷۸ء میں ترقی اردو بورڈ کے نائب صدر رہے۔ ۱۹۸۴ء میں علی گڑھ کے شعبۂ لسانیات میں پروفیسر ایمریٹس رہے۔ مزید وہ چیف ایڈیٹر اردو لغت، ترقی اردو بورڈ، ممبر انتظامی بورڈ گیان پیٹھ، ممبر علی گڑھ یونیورسٹی کورٹ، اور ممبر مجلس عام انجمن ترقی اردو بھی رہے ہیں۔

تصنیفات و تالیفات :

(۱) مقدمہ تاریخ زبان اردو ۱۹۴۸ء، (۲) روپ بنگال اور دوسرے گیت ۱۹۵۴ء

(۳) [illegible]

(۴) اردو زبان و ادب ۱۹۵۶ء، (۵) دو نیم ۱۹۵۴ء، (۶) شعر و زبان ۱۹۶۶ء، (۷) پرت نامہ ۱۹۶۵ء، (۸) بکٹ کہانی ۱۹۶۵ء، (۹) قصہ مہر افروز و دلبر ۱۹۶۶ء، (۱۰) ابراہیم نامہ ۱۹۶۹ء، (۱۱) اردو کا المیہ ۱۹۷۲ء، (۱۲) اردو زبان کی تاریخ کا خاکہ ۱۹۸۱ء، (۱۳) اقبال کی نظری و عملی شعریات ۱۹۸۳ء (۱۴) اردو زبان ۱۹۸۸ء، (۱۵) ورود مسعود ۱۹۸۸ء، (۱۶) مقالات مسعود ۱۹۸۹ء، (۱۷) محمد قلی قطب شاہ ۱۹۸۹ء، (۱۸) دکنی اردو کی لغت ۱۹۶۹ء (۱۹) عاشور نامہ، (۲۰) رفقت رشید احمد صدیقی، (۲۱) انتخاب نظیر اکبر آبادی۔

۱۹۸۴ء میں مسعود حسین خاں کو ساہتیہ اکادمی ایوارڈ ملا۔ اس کے علاوہ انھیں مختلف کتابوں پر اتر پردیش اردو اکادمی سے انعامات ملے۔ ۱۹۸۶ء میں نیاز فتح پوری ایوارڈ کراچی سے نوازے گئے۔

مسعود حسین خاں

مطالعۂ شعر

صوتیاتی نقطۂ نظر سے

اسلوبیاتی مطالعۂ شعر در اصل، شعریات کا جدید ترین نقطۂ نظر ہے، لیکن یہ اس سے کہیں زیادہ جامع ہے کیوں کہ یہ شعری تخلیق کا کلی تصور پیش کرتا ہے۔ ہیئت و مضمون کی قدیم بحث اس نقطۂ نظر سے بے معنی ہو جاتی ہے۔ یہ کلاسیکی ادب کے اصولوں کی تجدید کرتا ہے اور قدما کے مشاہدات اور اصطلاحات ادب کو سائنسی بنیاد عطا کرتا ہے۔ اسلوبیاتی مطالعہ صوتیات کی سطح سے ابھرتا ہے اور ارتقائی صوتیات، تشکیلیات، صرف و نحو اور معنیات کی پیچیدہ وادیوں سے گزرتا ہوا "اسلوبیات" پر ختم ہوتا ہے۔ "اسلوبیات" کو ابھی تک ماہرینِ لسانیات علم اللسان کا حصہ تسلیم نہیں کرتے، گو فرانسیسی زبان کا مطالعہ اس نقطۂ نظر سے بھی ہو چکا ہے اور اس کے جمالیاتی استعمال کو لسانیات کی اصطلاحات میں پیش کرنے کی کامیاب کوششیں ہو چکی ہیں۔ ان ذہنی کاوشوں نے تنقید شعر کا ایک نیا لسانیاتی و سائنسی رُخ متعین کر دیا ہے اور اس کے ساتھ یہ توقع بھی کہ زبان کے تخلیقی استعمال کو علم بہت جلد اپنی گرفت میں لا سکے گا۔

جدید تنقید، بوجوہ، سماجی علوم کا بہت زیادہ سہارا لیے ہوئے ہے۔ اس سے مکمل چھٹکارا تو کسی خیال پرست کا محض تصور ہو گا لیکن جہاں تک فنِ شعر کا تعلق ہے، بہتیرے نابلدِ فن بھی سماجی علوم کے فرمولوں کے ذریعہ نقادِ شعر ہونے کا دم

بھرنے لگے ہیں۔ اس میں شک نہیں زبان ایک سماجی مظہر ہے لیکن بحیثیت ایک مظہر کے یہ سماج کے اقتصادی اور معاشرتی تبدیلیوں کے تابع اس طور پر نہیں ہوتی جیسا کہ انقلابِ روس کے بعد کے روسی ماہرینِ لسانیات نے ثابت کرنا چاہا تھا سماج کے دیگر نظاموں اور اداروں کی طرح زبان اس کی اقتصادی اساس کی ذیلی پرت نہیں ہوتی کہ طبقاتی انقلاب اس کی نوعیت کو یک لخت بدل دے۔ یہ سماج کا ایک محکم اور پائیدار نظام ہوتی ہے۔ اسی طرح شعر انفرادی ذہن کی تخلیق ہونے کی حیثیت سے حرف و صوت کی تہ میں انفرادیت کی توانائی کو محفوظ رکھتا ہے۔ اسی لیے مارکس بھی اس مشاہدہ پر مجبور تھا کہ "فنونِ لطیفہ کی اعلیٰ ترین ترقی کے بعض ادوار کا سماج کے عام ارتقا یا اس کی مادی اساس اور تنظیمی ساخت سے براہِ راست کوئی تعلق نہیں رہا ہے۔" انفرادی زندگی قطعی طور پر سماجی زندگی سے مربوط ہے۔ بعینہٖ جس طرح ہم سماجی زندگی کو طبیعی ماحول سے مربوط دیکھتے ہیں لیکن حیات اپنے ارتقا کی ہر سطح پر نئی ترکیب اور نئی تکنیک ڈھونڈ لیتی ہے۔ یہی ترکیب وہ محکم قدر ہوتی ہے جس کو سمجھنا اور سمجھانا اس سطح کے محقق کا اصل کام ہے۔

شعر انفرادی ذہن کے طلسم کا گنجینۂ معنی ہوتا ہے اور اس نوعیت کے لیے ضروری ہے کہ نقادِ شعر اسے خود اسی کے معیار پر پرکھے۔ یہ معیار جمالیاتی عمل کے ان دائروں سے بنتا ہے جو ذہنِ شاعر اور لسانیاتی مواد کے عمل اور ردِ عمل کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ سماجی علوم کے تصورات نے ادبی تنقید کو اس کے اصل محور سے دور کر دیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ عمرانی تنقید سے اس کو ایک فلسفیانہ پس منظر ملتا ہے۔ لیکن اس پس منظر میں فن پارہ اکثر غائب ہو جاتا ہے۔ لسانیاتی مطالعۂ شعر میں نہ تو فن کار کا ماحول اہم ہوتا ہے اور نہ خود اس کی ذات۔ اہمیت دراصل ہوتی ہے اس فن پارے کی جس کی راہ سے ہم اس کے خالق کی ذات اور ماحول دونوں میں داخل ہونا چاہتے ہیں۔

لسانیات کی پہلی سطح صوتیات ہے جس پر ناقدِ شعر کا عمل شروع ہونا چاہیے۔ اس کا احساس قدیم زمانے سے ناقدینِ شعر کو رہا ہے۔ سنسکرت "بوطیقا" میں آوازوں کے خوش آہنگ یا بدآہنگ ہونے کا تذکرہ بارہا ملتا ہے۔ صوت و معنی میں جو باہمی

رشتہ ہوتا ہے۔ اس کا ذکر بھی مغربی تنقید اور اس کی پیروی میں کبھی کبھی اردو تنقید میں بھی مل جاتا ہے لیکن یہ تمام تنقیدی کاوشیں کسی مربوط لسانیاتی نقطۂ نظر کے تحت نہیں ملتیں، ان کی نوعیت عام طور پر تاثراتی یا ذوقی ہے، اس لیے کہ ناقدین کو اپنے مشاہدات کی علمی بنیاد کا علم نہیں۔

اس علمی بنیاد کے لیے آوازوں کے مخرج، ان کی ادائیگی اور باہمی ربط پر نظر رکھنی پڑے گی۔ ہر زبان کی بنیادی آوازوں کے باہمی آہنگ ہی سے شعر و نغمہ کے تار و پود تیار ہوتے ہیں، اس لیے موسیقی کی طرح کسی زبان کی غنائی شاعری کا بھی ایک قومی مزاج ہوتا ہے۔ یہ قومی مزاج ہم آہنگ، یا متضاد یا متوازی آوازوں اور اس زبان کے مخصوص نظام صوت سے بنتا ہے۔ اس لیے جب ہم ایک غیر زبان کی شاعری سنتے ہیں تو اپنی صوتیاتی عادتیں یا پسند اور ناپسند کو اس زبان کے نظام صوت میں منتقل کر دیتے ہیں اور اس کے اسی حصے کو لائق تحسین سمجھتے ہیں جس کا آہنگ ہمارے کانوں میں پہلے سے رچا ہوا ہے۔

ادب کی دوسری اصناف کے مقابلے میں شعر کا صوتی مطالعہ تاثراتی اور ذوقی تنقید کی اکثر اصطلاحوں کو ایک علمی اساس بخشتا ہے اس لیے کہ شعر نہ صرف پڑھنے کی چیز ہے بلکہ سننے اور گانے کی بھی۔ تنقید شعر میں اکثر "لہجہ" کا (بلکہ لب و لہجہ کا) ذکر ملتا ہے۔ "مدھم یا پنچم سروں" کا تذکرہ ملتا ہے۔ "لے" اور "نغمگی" "روانی" اور "ربط" پر زور دیا جاتا ہے۔ تاثراتی تنقید کے یہ احساسات عام طور پر صحیح ہوتے ہیں۔ لسانی مطالعہ شعر ان تاثراتی کلمات کی سائنسی بنیاد تلاش کرتا ہے اور اس کوشش میں کل زبان کے صوتیاتی نظام کا تجزیہ کرتا ہے۔

اردو کے نظام صوت کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

۱۔ **مصوتے** : جو تعداد میں دس ہیں۔

۲۔ **مصمتے** : جن کی تعداد ۳۷ ہے۔

چونکہ مصمتے آواز کے بہاؤ میں وہ چوٹیاں ہیں جن پر مصوتوں کا نغمہ رقص کرتا ہوا برآمد ہوتا ہے۔ اس لیے ان کی ادائیگی اور مخرج کے بارے میں تفصیل سے جاننا ضروری ہے۔ صوتیاتی نقطۂ نظر سے ان آوازوں کو حسب ذیل طریقے پر ترتیب دی جا سکتی ہے:

حروف صحیح

			لہاتی (کوے کی)	غشائی	حنکی (تالو کی)	کوزی (مڑی ہوئی)	لثوی (دانتوں کے پیچھے مسوڑھوں کی)	دندانی	لب دندانی	دولبی
بندشی آوازیں	غیر مسموع	بغیر "ہ" مخلوط	ق	ک	چ	ٹ	ت	ت		پ
		مع "ہ" مخلوط		کھ	چھ	ٹھ		تھ		پھ
	مسموع	بغیر "ہ" مخلوط		گ	ج	ڈ		د		ب
		مع "ہ" مخلوط		گھ	جھ	ڈھ		دھ		بھ
		غنہ مسموع						ن		م
شقی		غیر مسموع	ہ	خ	ش		س		ف	
		مسموع		غ	ژ		ز		و	
		تھپک دار					ر			
		تھپک دار (کوز)				ڑ ڑھ				
		بغلی					ل			
		نیم مصوتہ			ی					

اُردو مصمتوں کی کل تعداد : ۳۷

مذکورہ بالا جدول میں افقی تقسیم مخرج کے نقطۂ نظر سے کی گئی ہے اور عمودی تقسیم انداز ادائیگی کے نقطۂ نظر سے اردو کے حروف صحیح کا تجزیہ کیجیے تو معلوم ہوگا کہ خالص ہندی آوازوں کے ساتھ ساتھ اس میں خالص عربی اور فارسی آوازیں بھی شامل ہیں۔ چونکہ ہماری شاعری کی صوتی روایت فارسی اور عربی سے بہت زیادہ متاثر ہے اس لیے اردو کے حروف صحیح کا حسب ذیل تجزیہ لائق توجہ ہے:

۱۔ خالص ہندی آوازیں: ٹ۔ ڈ۔ ڑ
کھ۔ چھ۔ ٹھ۔ تھ۔ پھ۔ گھ۔ جھ۔ ڈھ۔ دھ۔ بھ۔ ڑھ
۲۔ خالص عربی آواز: ق
۳۔ خالص فارسی آواز: ژ
۴۔ عربی فارسی مشترک آوازیں: خ۔ غ۔ ف
۵۔ فارسی ہندی مشترک آوازیں: ک۔ چ۔ ت۔ پ۔ گ۔ ج۔ د۔ ب۔
ن۔ م۔ ش۔ س۔ ی۔ ر۔ ل۔ و۔ ہ
۶۔ عربی ہندی مشترک آوازیں: ب۔ ت۔ ج۔ د۔ ر۔ س۔ ش۔ ک۔ ل۔
ہ۔ و۔ ی

۷۔ عربی، فارسی، ہندی مشترک آوازیں:
ب۔ ت۔ ج۔ د۔ س۔ ش۔ ک۔ ل۔ م۔ ن۔ و۔ ہ۔ ی

اردو شاعری کا تمام تر صوتی نظام مذکورہ بالا آوازوں کے تار و پود پر قائم ہے۔ حروف صحیح کے ان سنگ پاروں کو اردو کے دس حروف علت سے جوڑا جاتا ہے جن میں سے چار (ِ ، ی، اِے، اَے) منہ کے اگلے حصے سے برآمد ہوتے ہیں اور پانچ (اَ، آ، اُو، اُو، او) منہ کے پچھلے حصے سے اور ایک (ـَ) درمیانی حصے سے۔

اردو خالص صوتیاتی نقطۂ نظر سے بھی ایک ہندوستانی زبان ہے۔ لیکن ہمارا شعری آہنگ بہت کچھ فارسی شعر گوئی کی روایات پر مبنی ہے۔ اردو شاعروں کا سابقہ خاص طور پر ہندی کی کوز (ٹ۔ ڈ۔ ڑ) اور ہائے مخلوط والی آوازوں (کھ۔ چھ۔ دھ وغیرہ) سے پڑا اردو تاریخ صوتیات شعر، تمام تر ان آوازوں کو ہضم کرنے کی داستان

ہے۔ یہ داستان مرزا معز موسوی خان فطرت کی ؎

از زلفِ سیاہ تو بدل دوم پری ہے
در خانۂ آئینہ گُتا جوم بری ہے

سے شروع ہوتی ہے اور میر و نظیر کے کوز آوازیں پرکھنے والے الفاظ، ڈگ ڈانس، ڈول، ڈھنڈ۔ ڈھیر۔ ڈھینڈس۔ لنڈھنا۔ ڈھب۔ بھڑک، ور رنگاوٹ) سے گزرتی ہوئی غالب و اقبال کے فارسی صوتی آہنگ پر ختم ہوتی ہے۔ جب کبھی ہندیت اور ہندی لہجہ غالب آجاتا ہے تو اس کا ٹھاٹھ یہ ہوتا ہے ع

سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائے گا جب لاد چلے گا بنجارا

اور جب غالب اردو کے لہجہ پر چھاجاتے ہیں تو یہ "فردوس گوش" بن جاتا ہے، صفحے کے صفحے الٹتے چلے جایئے ٹ۔ ڈ۔ ڑ کی آوازیں اردو شاعری کے مقدس وید یعنی دیوانِ غالب میں نہیں ملتیں۔ یہی حال اقبال کا ہے۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ٹ۔ ڈ۔ ڑ (کوز آوازیں) بذاتِ خود ناہنجار اور بدآہنگ ہوتی ہیں۔ ہمیں اس سے اختلاف ہے۔ یہ تصور ایرانی، عربی، فرانسیسی یا اطالوی ہوسکتا ہے۔ ہندوستان کی آریائی زبان کا شعری ادب ان آوازوں سے مملو ہے اور اس کی جڑیں ہندوستانی موسیقی میں طبلے اور ڈھول کے رشتے سے پیوست ہیں۔ ان کے ناہنجار ہونے کا تصور دراصل پیدا ہوتا ہے اس ایرانی شعری روایت کی بدولت جو آج بھی ہماری شاعری پر سایہ فگن ہے اور جو کوز آوازوں کو حسبِ ذیل انداز میں ملائم بناتی ہے:

کرُوڑ کا کرور
ساڑی کا ساری
پھلواڑی کا پھلواری

لیکن اس اساس اور غالب و اقبال کے باوجود کوز آوازوں کو اردو شاعروں کے نازک ترین دماغوں (میر) نے قبول کیا ہے اور فارسی کی روایت کے ساتھ اس طرح "گُل، گُل گلاب" بنادیا ہے کہ کوز آوازوں کی کوزیت ہمارے شعری آہنگ کا جزوِ لاینفک بن گئی ہے۔ ع

الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا

کوز آوازوں کے صوتی آہنگ ہی میں میرؔ نے اپنے "پھوڑوں" کا ذکر کیا ہے نظیرؔ نے عوامی زبان کا 'ٹھاٹھ' باندھا ہے اور سوداؔ اور انشاؔ نے ظرافت کی کلیاں چٹکائی ہیں۔ مزاح کی یہ روایت جعفر زٹلی کی زٹلیات سے شروع ہوتی ہے اور سوداؔ کی شعری 'بھیڑ بھاڑ' سے ہوتی ہوئی ڈھرام سے انشاؔ تک پہنچتی ہے اور پھر وہاں سے اکبرؔ کی 'ڈانٹ ڈپٹ' اور 'رپٹ' میں نمودار ہوتی ہے۔ کوز آوازوں سے مرکب الفاظ جب قافیہ کے طور پر استعمال ہوتے ہیں تو ان سے عام طور پر کسی نہ کسی مضحک پہلو کا اظہار مقصود ہوتا ہے۔ چکبستؔ کی حضرت کرزن سے 'جھپٹ' کسے از بر نہیں ع

آپ اگر منہ کے کڑے ہیں تو ہموں میں بھی منہ پھٹ

ہندی کی ہائے مخلوط رکھنے والی آوازیں (کھ۔ دھ۔ بھ وغیرہ) کوز آوازوں کی بہ نسبت اردو شعری روایت میں زیادہ بہتر طریقے پر کھپ سکی ہیں۔ اس کی صوتیاتی وجہ یہ ہے کہ یہ آوازیں بذاتِ خود زیادہ دقت طلب نہیں دوسرے یہ کہ ان سے مرکب الفاظ کی تعداد اردو زبان میں بہت زیادہ بھی ہے۔ یہ آوازیں نہ صرف درمیانِ شعر میں واقع ہوئی ہیں بلکہ قوافی اور ردیف میں بھی نہایت کامیابی کے ساتھ لائی گئی ہیں۔ گو ان میں وہ روانی نہیں ملتی جو حروفِ علت 'ا' یا 'ی' 'ن' یا 'م' سے مرکب قوافی اور ردیف میں ملتی ہیں۔ تاہم دیکھیے میرؔ کے مدھم لہجہ میں اس سے کیا نغمہ برآمد ہوتا ہے ؎

ہم سے کچھ آگے زمانے میں ہوا کیا کیا کچھ
تو بھی، ہم غافلوں نے آکے کیا کیا کیا کچھ

دل گیا، ہوش گیا، صبر گیا، جی بھی گیا
شغل میں غم کے ترے ہم سے گیا کیا کیا کچھ

حسرتِ وصل و غمِ ہجر و خیالِ رُخِ دوست
مُر گیا میں، پہ مرے جی میں رہا کیا کیا کچھ

میرؔ تو تائے ہندی (ٹ) کی ردیف تک میں غزل لکھتے ہیں اور مزاح سے پہلو

بچا کر ایسا جلا بجھا شعر کہہ لیتے ہیں ؎

دل ہے جدھر کو ادھر کچھ آگ سی لگی ہے
اس پہلو ہم جو لیٹے جل جل گئی ہے کروٹ

لیکن غالبؔ اور اقبالؔ ہائے مخلوط والی آوازوں کو بھی ردیف کے طور پر مستعمل نہیں کرتے[1]۔ میرؔ کی آہ و زاری کی واردات کھ۔ چھ۔ ٹھ۔ پھ کے صوتی آہنگ میں کامیابی کے ساتھ آہیں بھرتی ابھرتی ہے۔ کبھی کبھی ان کی کثرت سے شعر کی روانی کو کم بھی کر دیتی ہے لیکن جذبہ کا لہو اس کی رنگینی کو سنبھال لیتا ہے۔ اقبالؔ کی فکر پرستی اور غالبؔ کی حیات پرستی کا آہنگ ان سے بالکل مختلف حروف کا سہارا لیتا ہے نہ وہ اس قدر منہ پھٹ ہے جیسے کہ نظیرؔ یا آتشؔ کا اور نہ اس قدر ہائے بھرا جس قدر کہ میرؔ یا فانیؔ کا۔

دلِ فانیؔ کی تباہی کو نہ پوچھ
الم لامتناہی کو نہ پوچھ
زندگی جادۂ بے منزل ہے
مسلکِ رہبر و راہی کو نہ پوچھ
غلط انداز نگاہوں کو سنبھال
میری گستاخ نگاہی کو نہ پوچھ
منع ہے لذتِ غم بھی فانیؔ
ہمہ گیریٔ تباہی کو نہ پوچھ

اردو حروفِ صحیح، مسموع اور غیر مسموع آوازوں میں تقسیم کیے جا سکتے ہیں۔ تمام حروفِ علت مسموع آوازیں ہیں اور موسیقی کی جان ہیں۔ ان کے علاوہ گ۔ گھ۔ ج۔ جھ۔ ڈ۔ ڈھ۔ د۔ دھ۔ ب۔ بھ۔ ن۔ م۔ غ۔ ژ۔ ز۔ ڑ۔ ڑھ۔ ر۔ ں۔ ل۔ و۔ مسموع حروفِ صحیح ہیں۔ یعنی اردو شاعروں کے باون بانوں میں کل دس حروفِ علت، اکیس حروفِ صحیح، کل اکتیس مسموع آوازیں ہیں۔ غیر مسموع آوازیں تعداد

---

[1] ردیف 'ہ' میں غالبؔ کے منتخب دیوان میں صرف تین معمولی شعر ہیں۔

میں کل سولہ ہیں :

ک۔ کھ۔ چ۔ چھ۔ ٹ۔ ٹھ۔ ت۔ تھ۔ پ۔ پھ۔ ث۔ ش۔ س۔ ف۔ ہ۔ ق۔

ان آوازوں سے ہماری شاعری میں صوتی وادیاں بنتی ہیں، کیونکہ موسیقی کی بنیاد مسموع آوازوں بالخصوص حروف علت پر ہوتی ہے۔ گلے کے پردوں کے زیر و بم میں تمام راگوں کے امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں۔ غنائی شاعری کی حیثیت سے غزل موسیقی سے قریب ترین ہے اسی لیے غزل میں جس قدر غنائیت ہوگی اسی قدر اس کے الفاظ میں حروف علت کی بہتات ہوگی۔ حروف علت کے بعد [illegible] مسموع حروف ہیں [illegible] اور غیر مسموع آوازوں کا تناسب عام طور پر ۲ سے زیادہ نہیں ہوتا۔ مثال کے طور پر میر یا غالب کی مشہور غزل [illegible] جائزہ لیجیے۔

میرؔ الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
۲۔ غالبؔ نکتہ چیں ہے غم دل اس کو سنائے نہ بنے

تو حسب ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں :

ہر صورت میں حروف علت کی تعداد سب سے زیادہ ملتی ہے اس کے بعد مسموع حروف صحیح آتے ہیں اور سب سے آخر میں غیر مسموع۔ دو غیر مسموع آوازوں کا اتصال شاذ ہی ملے گا، جب کہ مسموع مرکب بھی آتے ہیں۔ عام طور پر غزل کی ردیفیں ا۔ و۔ ی سے مرکب ہوتی ہیں یا ہ اور ان سے غیر مسموع حروف صحیح کی ردیفوں میں اساتذہ نے کہا ضرور ہے۔ مثلاً

نفس نہ انجمن آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں انتظار ساغر کھینچ

مگر ان کے ارتقا کی عدم موجودگی کی وجہ سے زوال نہیں ہوتیں۔ حروف علت والی ردیفوں میں یہ بھی خصوصیت ہے کہ انھیں موسیقی کی ضرورت کے مطابق کھینچ کر بھی پڑھا جا سکتا ہے۔ چنانچہ عام طور پر ہمارے اساتذۂ غزل نے اچھا اور زیادہ ا۔ و اور ی کی ردیفوں ہی میں کہا ہے۔

حروف علت کی کمی بیشی شعری کیفیت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ چھوٹی یا طویل بحر والا

میں حزن و یاس کی کامیاب ترجمانی کا انحصار بہت کچھ حروف علت کی کثرت پر ہوتا ہے۔ غالب کی دونوں مشہور غزلوں میں:

۱۔ دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے آخر اس درد کی دوا کیا ہے
۲۔ کوئی امید بر نہیں آتی کوئی صورت نظر نہیں آتی

حروف علت اور حروف صحیح کا تناسب ۵۰ فی صدی کا ہے۔ اس کے برعکس ان کی فکریہ غزل ؎

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

میں حروف علت کا تناسب گھٹ کر ۴۰ فیصدی رہ جاتا ہے۔ مذکورہ بالا غزلوں کا صوتیاتی تجزیہ اس بات کی واضح دلیل ہے کہ جب جذبہ دل کی آنچ تیز تر ہوتی ہے تو وہ حروف صحیح کی رکاوٹوں کو کم سے کم قبول کرتا ہے اور حروف علت کی گزرگاہوں کو پسند کرتا ہے۔ موجودہ تنقید میں اس قسم کی تاثراتی اصطلاحات و تراکیب کا جو ذکر میر کی شاعری کا لہجہ "مدھم" ہے یا غالب "بلند بانگ" انداز میں نغمہ سرا ہوتے ہیں صرف یہی ہو سکتا ہے کہ میر طویل حروف علت ا، و، ی بکثرت استعمال کرتے ہیں اس درجہ کہ [illegible] آوازوں کے [illegible] ان سے آہنگ میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ اس کے برعکس غالب [illegible] آوازوں سے زیادہ سروکار نہیں رکھتے وہ فارسی صوتیاتی آہنگ کے چلتے سُروں میں گاتے ہیں۔ جیسے سروں کی صوتیاتی توجیہہ یہ ہے کہ وہ عربی و فارسی چستانی آوازوں یا رگڑ کے ساتھ پیدا ہونے والی آوازیں مثلاً ث۔ ش۔ ف۔ ز۔ ذ وغیرہ سے اپنا صوتی آہنگ تیار کرتے ہیں اور بیشتر انھیں ن۔ م کی انفی موسیقی کا پس منظر عطا کرتے ہیں۔ یہی آہنگ اقبال کا ہے۔ صوتیاتی نقطۂ نظر سے میر کے انداز کی ناتمام توسیع فراق کے کلام میں ملتی ہے جو صوتیات اور آہنگ دونوں کی سطح پر بے شمار "پیوند" پیش کرتی ہے۔

اردو شاعری کے صوتی تار و پود میں ق۔ خ اور غ بہت کم اثر انداز ہوتے ہیں۔ ق کی صوتی قدر سے اردو داں طبقہ کا بڑا حصہ [illegible] بے بہرہ ہے۔ خ اور غ بھی لہاتی یا غشائی چستانی آوازیں ہونے کی حیثیت سے

ہندی آوازوں سے بہت زیادہ ہم آہنگ نہیں۔ میر کے دل کی تپش اور اقبال کی فکر کی روشنی بھی صوت کی ان کامیوں کو فردوسِ گوش نہ بنا سکیں ؎

ہم اور تیری گلی سے سفر دروغ دروغ   کہاں دماغ ہمیں اس قدر دروغ دروغ
تم اور ہم سے محبت تمھیں خلافِ خلاف   ہم اور الفتِ خوب دگر دروغ دروغ
کسو کے کہنے سے مت گماں ہو میر سے تو   وہ اور اس کو کسو پر نظر دروغ دروغ

(میر)

ہزار خوف ہو لیکن زباں ہو دل کی رفیق   یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق
ہجوم کیوں ہے زیادہ شراب خانے میں   فقط یہ بات کہ پیرِ مغاں ہے مردِ خلیق
اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی   نہ ہو تو مردِ مسلماں بھی کافر و زندیق

(اقبال)

ان غزلوں پر اعتراض معنوی حیثیت سے نہیں صرف صوتی حیثیت سے عائد ہوتا ہے بلکہ جب یہ خیال آتا ہے کہ خود اقبال کے کانوں میں "ق" کا "ک" کی شکل میں نمودار ہوتا ہوگا تو حلقی منہ بند آواز (ق) کی "صفیت" ختم ہوجاتی ہے اور اس کی بجائے غشائی منہ بند آواز (ک) کا نغمہ سنائی دیتا ہے جس سے ہمارے کان آشنا ہیں۔

اردو شاعری کے صوتیاتی تجزیے سے تنقیدِ شعر کی بعض ایسی اصطلاحوں کا بھی عملی جواز مل جاتا ہے، جنھیں اساتذہ نے قدیم زمانے سے استعمال کیا ہے۔ ان میں قابلِ ذکر تنافرِ لفظی اور نقصِ روانی ہیں۔ عیبِ تنافر کے زیرِ عنوان حسرت موہانی "معائبِ سخن" میں لکھتے ہیں:

> "جب کسی شعر میں دو ایسے لفظ متصل آجاتے ہیں جن میں سے پہلے لفظ کا حرفِ آخر وہی ہوتا ہے جو دوسرے لفظ کا حرفِ اوّل ہوتا ہے تو ان دونوں حرفوں کے ایک ساتھ تلفظ میں ایک قسم کا ثقل اور ناگواری پیدا ہوجاتی ہے۔ اسی کا نام عیبِ تنافر ہے۔"

مثالیں:

ع آنکھوں میں میری عالم سارا سیاہ ہے اب   (سیاہ ہے)   میر

ع اس کی چشم سیہ ہے وہ جس نے (سیہ سے) میر
ع میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے (خلق کو) غالب
ع اشک کو بے سروپا باندھتے ہیں (اشک کو)
ع اب عشق کو درکار ہے اک عالم حیرت (عشق کو)
ع اے ذوق دیکھ! دختر رز کو نہ منہ لگا (دختر رز)
ع اس کی تمکین راز سے مجروح (راز سے)
ع مخمور مجھے بادۂ سرخوش سے چھکایا (بادۂ سرخوش سے)

قدیم تنقید میں حرف اور لفظ دونوں کا تصور غلط ہے۔ اس لیے کہ عیب تنافر صوتیات کا مسئلہ ہے نہ کہ رسم الخط اور صرف کا۔ اوپر تنافر کی جس قدر مثالیں دی گئی ہیں ان کے صوتیاتی اصول ذیل میں مرتب کیے جاتے ہیں:

۱۔ ایک ہی آواز بالخصوص منہ بند آوازوں کی علی الترتیب ادائیگی مشکل ہوتی ہے

ع اشک کو بے سروپا باندھتے ہیں (ک، ک)

اس کی عضویاتی وجہ ظاہر ہے۔

۲۔ ہم مخرج آوازوں، مثلاً ک، گ، س، ز وغیرہ کی علی الترتیب ادائیگی میں دشواری ہوتی ہے۔ ان میں سے پہلی غیر مسموع ہیں اور دوسری (گ، ز) مسموع ہیں۔ ایسی صورت میں ادغام کا عمل پیدا ہوتا ہے جس کی وجہ سے پہلی غیر مسموع آواز آنے والی غیر مسموع آواز کے زیر اثر مسموع بن جاتی ہے۔ عام طور پر یہ تبدیلیاں ذیل میں ہوتی ہیں، اور ان کا قدیم سنسکرت کے قواعد نویسوں نے بالتفصیل سندھی کے نام سے مطالعہ کیا ہے۔

غیر مسموع	مسموع	تبدیل شدہ شکل
پ	ب	ب
ت	د	د
تھ	د	د
ٹ	ڈ	ڈ
ک	گ	گ

ع تم نے تیری افسردہ کیا وحشت دل کو (غالب)

چ	ج	ج
ت	د	د
س	ز	ز
خ	غ	غ

یہ عمل الٹا بھی ہو سکتا ہے کہ تلفظ میں مسموع آواز پہلے اور غیر مسموع بعد کو واقع ہو، مثلاً:

غیر مسموع	مسموع	تبدیل شدہ شکل	
ب	پ	پ	
د	ت	ت	
ز	س	س	ع اس کی آنکھیں [illegible]
گ	ک	ک	ع مداوا [illegible]
غ	خ	خ	ع اے داغ [illegible] رسول خدا [illegible]

۳۔ قریب المخرج آوازوں میں تنافر اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ ادائگی کے وقت دونوں کے مخرج قریب ہونے کی وجہ سے وہی عضویاتی دقت پڑتی ہے جو ایک ہی آواز کی مسلسل تکرار میں ہوتی ہے۔ ع

میرے سینے سے عشق کو کیوں تیرا گھر ملے

یہاں 'ق' حلقی ہے اور 'ک' غشائی

تم نے مجھے بادۂ سرخوش سے چھکایا

یہاں 'چ' اور 'س' قریب المخرج چسپانی تلفظ کی آوازیں ہیں [illegible] دانتوں کے پیچھے سے برآمد ہوتی ہے۔ اس کی روشنی میں تبدیلی [illegible] مستثنیات کا ایک دلچسپ منظر بھی ہے۔

شبیہ الحسن

ڈاکٹر شبیہ الحسن کے بزرگ نونہرہ، یو.پی سے آکر لکھنؤ میں بس گئے۔ ان کے والد سید ابن حسن نونہروی عالم و فاضل تھے۔ وہ لکھنؤ کے عربی کالج واعظین کے پرنسپل تھے۔ شبیہ الحسن نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے ایم۔ اے کیا۔ وہ علی گڑھ میگزین کے ایڈیٹر رہے۔ لکھنؤ یونیورسٹی سے پی۔ ایچ۔ ڈی اور ڈی۔ لٹ کیا۔ جون ۱۹۹۰ء میں شعبۂ اردو لکھنؤ یونیورسٹی سے پروفیسر کی حیثیت سے ریٹائر ہوئے۔ آج کل واعظین کالج لکھنؤ کے اعزازی پرنسپل ہیں۔

پروفیسر شبیہ الحسن اردو کے معروف نقاد ہیں۔ وہ عربی اور فارسی میں خوب دستگاہ رکھتے ہیں۔

تصانیف و تالیفات:

(۱) تنقید و تخیل

(۲) ناسخ

(۳) دیوانِ صد غزل (مرتبہ)

شبیہ الحسن

ادبی تنقید اور تحلیلِ نفسی

ادبی تنقید ایک مشکل فن ہے۔ زندگی کے ساتھ براہِ راست ربط رکھنے کی وجہ سے اس کے پھیلاؤ میں بڑا اضافہ ہو چکا ہے۔ ہماری سماجی بصیرتیں روز بروز بڑھ رہی ہیں جن کے ساتھ فنِ تنقید کے تقاضے، تعداد اور معیار دونوں اعتبار سے بڑھ گئے ہیں۔ یہ وسعت محض بیرونی پھیلاؤ یا سطحی طول کی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ نمایاں خصوصیتوں کی وجہ سے تنقید کی جڑیں دور دور تک پہنچ چکی ہیں اسی لیے یہ فن نقاد سے بھی وسیع معلومات، گہرے مشاہدات اور صحت مند نقطۂ نظر کا طالب رہتا ہے۔ فنِ تنقید کے تقاضے اب محض ادبی علوم تک محدود نہیں ہیں۔ نظری اور عملی تنقید کے ساتھ غیر ادبی علوم کی آویزش نقاد کے لیے ایک ناقابلِ فرار حقیقت بن چکی ہے۔ یہ علوم ایک ذریعہ یا پس منظر بنتے ہیں اور اس اعتبار سے ان کی حیثیت ثانوی ہے لیکن تنقیدی ادراک پیدا کرنے کے لیے یہ معلومات ناگزیر بھی ہیں۔ نقدِ ادب سے پہلے فہمِ ادب کی منزل ہے۔ ادب کا سمجھنا اگرچہ بظاہر ایک سیدھی سادی بات ہے مگر عملی اعتبار سے ایک طولانی اور دقت طلب عمل ہے۔ وہ وقت ختم ہو چکا جب ادب کو سمجھنے کے لیے اصول و لغت کی کتابیں اور لغت کام آتی تھی۔ اب ادب کو زندگی کے نمایاں انسائیکلوپیڈیا ہی کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں مکان و زمان، فنکار کی شخصیت اور ذاتی زندگی، اس کے عقائد و توہمات، معاشی اور معاشرتی روابط، زمانے کی تاریخی اور تہذیبی قوتیں اور محرکات بیرونی دنیا کے مختلف الاقسام ہنگامے اور پھر فنکار کے ذہن کے اندرونی ہنگامے سب ہی پر غور کرنا پڑتا ہے۔ یہ تمام مراحل اور اسی قسم

کے اور بہت سے مراحل اس وقت تک طے نہیں ہو سکتے جب تک کہ چند دوسرے علوم سے کام نہ لیا جائے۔ یہ پس منظری معلومات اگرچہ فنِ تنقید کے لیے کوئی براہِ راست ربط نہیں رکھتے، مگر ان کے بغیر ادب کو باقاعدگی کے سمجھنا ممکن نہیں ہے۔

تحلیلِ نفسی کی وضع بھی فنِ تنقید کے لیے نہیں ہوئی ہے لیکن دیگر پس منظری علوم میں اس کی اہمیت کم نہیں ہے۔ انسانی ذہن اور شخصیت کو سمجھنے کے لیے نئے اشاروں کو جنم دینے والے اس علم کی افادیت تنقید کے سلسلے میں بہت جلدی محسوس کر لی گئی۔ مطب اور اسپتال میں پیدا ہونے والی یہ سائنس جس کا سراغ پہلے پہل غیر معتدل ذہنوں نے بتایا، بہت عرصہ تک ڈاکٹروں اور مریضوں کے درمیان مقید نہیں رہ سکی، معتدل اور صحت مند ذہنوں کے ساتھ اس کا علاقہ جلدی معلوم کر لیا گیا، اس کا دائرۂ عمل ذہنی ناہمواریوں اور شکست خوردہ شخصیتوں کے علاوہ متوازن ذہن اور اس کے اعمال و کردار بلکہ تخلیقات اور تاثرات کو بھی اپنے اندر سمونے لگا۔ تحلیلِ نفسی نے زندگی کے ہر شعبے میں دخل دینا شروع کیا جہاں شعور کی اعتدال پسندی یا لاشعور کی ہنگامہ پروری نظر آئی۔ ہمارے ادب میں ہر نئے نظریے کی طرح تحلیلِ نفسی خاص انتہا پسندی کا شکار ہوئی۔ کچھ لوگوں کو یہ [illegible] معلوم ہوا کہ انھوں نے آنکھ بند کر کے اسے تمام تنقیدی مسائل کا حل سمجھ لیا [illegible] توقع وابستہ کر لی کہ وہ تنقیدی مسائل کو ایک نئے ڈھنگ اور نئی توانائی سے [illegible] کر سکے گی۔ اس کے برخلاف چند لوگوں نے تحلیلِ نفسی کو [illegible] شعبدہ بازوں کا جدید ترین کرتب سمجھا۔ رد عمل کے ان شدید بحرانوں کا دور [illegible] گزر چکا ہے، تنقیدی مسائل بھی نسبتاً زیادہ واضح شکل اختیار کر چکے ہیں اور تحلیلِ نفسی بھی کڑی آزمائشوں سے گزر کر اپنے عیب و ہنر بیان کر چکی ہے، لہٰذا تحلیلِ نفسی کو فنی حیثیت سے سمجھنا اور ادب میں اس کے صحت مند استعمال پر غور کرنا [illegible] دونوں کے نقطۂ نظر سے مفید ہوگا۔

ہمارے وہ نقاد جو تحلیلِ نفسی کو استعمال کرتے ہیں [illegible] حیثیت سے سمجھنے کی اور اس کے محلِ استعمال کو متعین کرنے کی بہت کم کوشش کرتے ہیں [illegible] اسے فنی حیثیت سے سمجھے بغیر اتفاقاً صحیح موقع پر استعمال ہو جاتا ہے یا [illegible] سے

سمجھنے کے بعد بے موقع استعمال کیا جائے، نتائج دونوں صورتوں میں مضحکہ خیز اور گمراہ کن ہوں گے۔ نقد ادب میں تحلیل نفسی کا استعمال ایک بعد کی چیز ہے، پہلے واضح طور پر یہ سمجھنا ضروری ہے کہ تحلیل نفسی کا منصب اور دعویٰ کیا ہے۔ اگر اس کے منصب اور دعوے کو سمجھے بغیر ہم نے تحلیل نفسی کا استعمال کیا تو غلط نتائج کی ذمہ داری ہمارے اوپر ہے۔ سب سے پہلے وہ محل دریافت کرنا چاہیے جہاں نقّاد کا مقصد اور تحلیل نفسی کا دعویٰ یکجا ہوتے ہیں۔ تحلیل نفسی کے استعمال کے سلسلے میں یہی بات بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ اسی نکتے کو نظر انداز کرنے پر کچھ لوگوں نے تحلیل نفسی کو ادب کے لیے قطعاً بے کار سمجھا اور بعض لوگوں نے اس کے بے لگام استعمال سے خود فن تنقید کو مجروح کیا۔ بہت سے لوگ اس مشترک نقطۂ نظر کو نہیں تلاش کر سکے جہاں تنقید کے تقاضے تحلیل نفسی کے دعوے سے دست و گریباں ہوتے ہیں۔

تنقید ادب کے لیے نقّاد کو ایک آئینہ خانے میں ٹھہرنا پڑتا ہے جہاں ہر چہار طرف جلوؤں کی کشش رہتی ہے، اس کا فرض ہے کہ وہ محض ایک طرف دیکھ کر اپنے فن کی جامعیت کو مجروح نہ کرے۔ ادبی دنیا میں ابتدائے تخلیق سے لے کر انتہائے تاثیر تک بے شمار منزلیں ہیں۔ نقّاد نہ تو انھیں نظر انداز کر سکتا ہے اور نہ روا روی کے ساتھ ان سے گزر کر سکتا ہے۔ ایک جامع اور واضح نقطۂ نظر جمع کرنا اور فنی ہمہ گیری کو مطمئن کرنا اسی وقت ممکن ہے کہ جب نقّاد منزل میں ہونے کے بجائے منزل شناس بنے۔ یہ منازل اور مراحل اپنی نوعیت کے اعتبار سے مختلف ہیں۔ کسی منزل پر عمرانیات اور اجتماعیات نقّاد کی رہبری کرتے ہیں، جہاں فلسفۂ جدلیات اور اجتماعی معاشیات اس کے کام آتے ہیں، اور کچھ منزلیں ایسی ہی ہیں جنھیں نفسیات یا تحلیل نفسی روشن کرنے کی مدعی ہے۔ یہی وہ موقع ہے جہاں نقّاد کا مقصد اور تحلیل نفسی کا دعویٰ یکجا ہوتے ہیں اور تحلیل نفسی کی افادیت اور استعمال بھی ایسے ہی موقعوں تک محدود ہے۔

نقّاد کا بنیادی کام فن کی قدر و قیمت معین کرنا ہے اس کی ساری جستجو اور کاوش اسی مقصد کے لیے ہوتی ہے لیکن اس مقصد تک نقّاد چھلانگ لگا کر نہیں پہنچ سکتا ہے۔ ادب کی قدر و قیمت معین کرنے سے پہلے اسے بہت سے نہاں خانوں میں

جھانکنا پڑتا ہے۔ اسے پہلے یہ معلوم ہونا چاہیے کہ خود ادب کیا ہے اور کیوں کر پیدا ہوتا ہے، کہاں وہ آزاد ہے اور کہاں مقید، کب وہ فرد اور سوسائٹی پر اثر کرتا ہے اور کب خود ان سے متاثر ہوتا ہے۔ نقاد کے فرائض کی اگر تعیین کی جائے تو ایک موٹی تقسیم یوں ہی کی جا سکتی ہے کہ ادب کیا ہے؟ کیوں کر پیدا ہوتا ہے اور اس کی قدر و قیمت کیا ہے؟ اس ضمن میں بے شمار جزئیات آتے ہیں مگر وہ کسی نہ کسی شکل میں اسی سہ شعبہ میں ضم ہو جاتے ہیں۔

تحلیل نفسی کا صحیح موقف سمجھنے کے لیے ان تینوں مسئلوں کو الگ الگ سمجھنا اور ان کے متعلق تحلیل نفسی کا رجحان معلوم کرنا ضروری ہے مگر اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ یہ تینوں مسئلے ایک دوسرے سے بالکل علیحدہ ہیں۔ یہ سب آپس میں ایک دوسرے سے پیوست ہیں مگر سہولت کی خاطر انھیں علیحدہ کر کے سمجھنا زیادہ مفید ہوگا۔

جہاں تک فن کی ماہیت اور فطرت کا تعلق ہے نقاد کے لیے یہ ایک اہم اور ضروری منزل ہے اس لیے کہ فن کی ماہیت کا نقاد کے بنیادی کام یعنی تعین قدر سے براہ راست تعلق اس کے بغیر نہ واضح نقطہ نظر وضع کرنا ممکن ہے اور نہ فنی تنقید کو ادبی بنانا۔ فن کی ماہیت اور حقیقت کے سلسلے میں تحلیل نفسی اپنی کوتاہیوں کو صاف الفاظ میں ظاہر کر چکی ہے۔ خود فرائڈ نے ایک موقع پر کہا ہے کہ تحلیل نفسی نہ یہ بتا سکتی ہے کہ فن اور فنکارانہ صلاحیت کی حقیقت اور اصلیت کیا ہے اور نہ اس میں یہ قدرت ہے کہ ان ذرائع کو واضح طور پر بیان کر دے جنھیں استعمال کر کے فنکار فن کو پیدا کرتا ہے یعنی تحلیل نفسی نہ فن کی ماہیت پر روشنی ڈال سکتی ہے اور نہ اس کی تکنیک پر۔ لہٰذا اگر ادب اور فن کی حقیقت معلوم کرنے کے سلسلے میں ہم تحلیل نفسی کو استعمال کریں اور خاطر خواہ نتائج نہ نکل سکیں تو تحلیل نفسی کو مورد الزام نہیں قرار دینا چاہیے۔

اب رہا قدر و قیمت معین کرنے کا سوال تو یہی چیز نقد کے بنیادی فرائض میں داخل ہے۔ اس سلسلے میں تحلیل نفسی کی بے تعلقی اس قدر واضح ہے کہ اس کے لیے کسی ثبوت کی ضرورت نہیں ہے۔ نفسیات یا تحلیل نفسی کو قدر سے کوئی بحث نہیں

ہے۔ وہ چیزوں کے خوب و زشت کے متعلق کوئی فیصلہ نہیں کرتی، اس کی دلچسپی محض فنکار کے ذہن سے ہے۔ ادب اور فن سے اس کی دلچسپی محض ثانوی حیثیت کی ہے۔ ادب یا فن سے ایک محلل نفس کو محض یہ دلچسپی ہے کہ وہ فنکار کے ذہنی صفات پر کچھ روشنی ڈالتے ہیں۔ چونکہ نقاد کا بنیادی کام تعیین قدر ہے اور تحلیل نفسی کو قدر کے مسئلے سے کوئی دلچسپی نہیں ہے لہٰذا فن تنقید اور تحلیل نفسی میں کوئی بنیادی ربط بھی نہیں ہوسکتا ہے۔ تعیین قدر کا مسئلہ نقطۂ نظر پر موقوف ہے، جب تک نقاد کے پاس ایک سوچا سمجھا ہوا نقطۂ نظر نہیں موجود ہوگا اس وقت تک ادب کی قدر و قیمت معین کرنا ممکن نہیں ہے۔ تحلیل نفسی نقطۂ نظر معین کرنے میں بھی نقاد کی کوئی مدد نہیں کرتی ہے جو لوگ تحلیل نفسی سے بہت زیادہ توقعات وابستہ کرتے ہیں تو ان کے لیے یہی منزل سب سے زیادہ مایوس کن ہے۔ ادبی قدر اور نقطۂ نظر کے سلسلے میں تحلیل نفسی کی کوتاہیاں اس قدر عیاں ہیں کہ جن پر پردہ نہیں ڈالا جا سکتا۔ تحلیل نفسی کا ایک مخصوص دائرۂ عمل بیشک ہے لیکن اسے بحیثیت نقطۂ نظر کے قبول کرنا ایک مہمل بات ہے۔ نقطۂ نظر ہمیشہ اس چیز کو بنایا جاتا ہے جو قدر و قیمت کے مسئلے کو طے کرنے میں مدد دے سکے۔ تحلیل نفسی میں چونکہ قدر کا مسئلہ نہیں چھیڑا جاتا لہٰذا اسے کسی نقطۂ نظر کی بنیاد بنانے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ نقاد کو اپنے ذہنی سفر کے لیے بہت سے رہبروں کی ضرورت ہوتی ہے۔ تحلیل نفسی منجملہ اور رہبروں کے ایک رہبر ہے جو نقاد کو منزل کا سراغ لگانے میں بیش قیمت مدد دیتی ہے۔ رہبر خواہ وہ کتنا ہی ہوشیار کیوں نہ ہو خود منزل نہیں بن سکتا ہے تحلیل نفسی کو منزل سمجھ لینا اتنا ہی مضحکہ انگیز ہے جیسے کسی سواری کو۔

اب لے دے کر ایک تیسری چیز رہ گئی ہے اور وہ یہ کہ ادب کیوں کر پیدا ہوتا ہے، اس مسئلے کے بھی دو رخ ہیں، ایک تو ان معاشی اور معاشرتی روابط اور محرکات کی جستجو جو آفرینش ادب سے براہِ راست تعلق رکھتے ہیں اور دوسرے ادیب کے ذاتی محرکات اور شخصی رجحانات کی جستجو جو ادب پر انفرادیت کی چھاپ لگاتے ہیں۔ ادب اور فن کو نہ تنہا معاشی اور معاشرتی حالات پیدا کر سکتے ہیں اور نہ تنہا ادیب۔ آفرینش ادب کے سلسلے میں جو معاشی روابط بر سرِ عمل ہوتے ہیں ان سے متعلق بھی

یا تو تحلیل نفسی کے پاس کچھ کہنے کو نہیں ہے اور یا جو کچھ ہے بھی وہ قابل یقین اور اعتماد نہیں ہے۔ اس سلسلے میں "اجتماعی لاشعور" کے الفاظ بڑے زور شور کے ساتھ کہے جاتے ہیں لیکن ان کی حقیقت اور تکنیک کے متعلق نہ یونگ کے پاس کوئی معقول دلیل ہے اور نہ فرائڈ کے پاس، فرائڈ اور اس کے متبعین کے خیال میں معاشی روابط اور اجتماعی محرکات بھی کسی نہ کسی شکل میں ایک غیر منطقی شخصی استبدادیت میں محول ہو جاتے ہیں۔

انفرادیت پر حد سے زیادہ زور دینے کی وجہ سے محللین نفس کے لیے اجتماعی روابط اور معاشرتی قوتوں کو شدید انفرادی اثرات سے الگ کر کے دیکھنا ممکن نہیں ہے لہذا فن کار کے ذہن اور شخصیت پر جو اجتماعی قوتیں اثر کرتی ہیں ان کا صحیح اور واضح طور پر سمجھنا تحلیل نفسی کے ذریعہ سے فی الحال ممکن نہیں ہے۔ اب صرف فن کار کے ان شخصی رجحانات اور ذاتی محرکات کا مسئلہ رہ جاتا ہے جو ادب کی صرف پیدائش ہی میں حصہ نہیں لیتے بلکہ ادب پر انفرادیت کی چھاپ بھی لگاتے ہیں۔ فن کار کی شخصیت کا یہ رخ جبلتوں اور ذہنی خصوصیتوں پر مبنی ہے جو معاشی یا معاشرتی محرکات کے ہرگز پیدا کردہ نہیں ہیں۔ یہی وہ منزل ہے جہاں نقاد کا مقصد اور تحلیل نفسی کا دعویٰ یکجا ہوتے ہیں اور یہی ایک ایسا موقع ہے جہاں تحلیل نفسی کا استعمال نقاد کے لیے ممکن نہیں بلکہ ناگزیر ہو جاتا ہے۔ اس موقع پر یہ محسوس ہو سکتا ہے کہ جیسے زنجیر کے بیشتر حلقے ٹوٹ کر الگ ہو گئے۔ کارواں چھٹ کر بہت مختصر ہو گیا، دائرہ سمٹ کر چھوٹا ہو گیا اور زیادہ تر تنقیدی مسائل تحلیل نفسی کی گرفت سے باہر ہو گئے ہیں۔ یہ احساس صحیح ہے مگر تحلیل نفسی کے لیے جو کچھ بچ رہا ہے وہ اگرچہ مختصر ہے مگر اہمیت کے اعتبار سے بہت زیادہ ہے۔

ادبی تنقید میں معاشی اور معاشرتی قوتوں کی شناخت بہت اہم ہے مگر اس سے ادیب کی انفرادیت اور شخصی ذہن کی اہمیت کم نہیں ہوتی ہے۔ ادب کے متعلق آخری فیصلہ کرنے سے پہلے ادیب کی شخصیت کے مختلف زاویوں کو سمجھ لینا بہت ضروری ہے۔ اس کے بغیر یہ ممکن ہے کہ ادب کے متعلق ایک صحیح اور عام تصور یا نقطہ نظر بنا لیا جائے مگر کسی معین ادب پارے کو باقاعدگی کے ساتھ جانچنا ہے تو فن کار کی شخصیت کو اچھی طرح سمجھ لینا چاہیے اور شخصیت کے ان پہلوؤں کو اچھی طرح روشن

ہونا چاہیے جو کسی فن پارے پر ادبیت کی مہر کرتے ہیں۔ ادیب کے شخصی ذہن میں اجتماعی محرکات بھی دخیل رہتے ہیں۔ ہم شخصیت کے اس پہلو پر جن پر بیرونی محرکات اثر کرتے ہیں معاشرتی روابط میں اچھی طرح پہچان سکتے ہیں لیکن فن کی شخصیت کے یہ پہلو بھی کافی اہمیت رکھتے ہیں جن کو اجاگر کرنے میں معاشرتی روابط کام نہیں آسکتے ہیں، شخصیت کے یہ پہلو بھی کافی اہمیت رکھتے ہیں اس لیے کہ باوجود سخت بندشوں اور کڑی روک ٹوک کے کسی نہ کسی شکل میں وہ ادب میں اپنے کو نمایاں کر لیتے ہیں۔ ادیب کی شخصیت کے ان پہلوؤں تک ہماری رسائی کا ذریعہ محض نفسیات ہے لیکن نفسیات بھی شخصیت اور ذہن کے سطحی ارتعاش کو واضح کرتی ہے۔ محض ان محرکات کو جو یا تو شعوری طور پر خود ادیب کو معلوم رہتے ہیں یا شعور سے اتنا قریب رہتے ہیں کہ ادیب بغیر کسی دقت کے انھیں معلوم کر سکتا ہے۔ شخصیت کے بعض اہم اور بنیادی جوہر سطح کے بہت نیچے ہوتے ہیں اور سرگرم عمل رہتے ہیں اور کسی نہ کسی شکل میں ادیب کے تخلیقات میں سرایت کر جاتے ہیں۔ سطح کے نیچے والی دنیا سے ہمارا ربط تحلیل نفسی کے ذریعے سے قائم ہوتا ہے۔

سطح ذہن کے نیچے ایک گنجان دنیا آباد ہے جسے ہم لاشعور کہتے ہیں اور وسعت و پہنائی میں بیرونی اور شعوری دنیا سے محض مقدار میں نہیں بلکہ قوت میں بڑھی ہوئی ہے۔ لاشعور کی موجودگی پر اتنے ثبوت اکٹھے ہو چکے ہیں کہ اب اس کا انکار ممکن نہیں ہے، اس کے بعض صفات پر بحث کی کافی گنجائش ہے مگر اس کے سرگرم عمل رہنے میں کوئی شبہ نہیں کیا جا سکتا۔ لاشعوری قوتیں خواہ جیسی بھی ہوں مگر وہ خواب شیریں میں نہیں پڑی رہتی ہیں۔ اس لیے کہ لاشعوری محرکات اپنے ساتھ انرجی کا ایک وافر ذخیرہ رکھتے ہیں۔ یہی انرجی انھیں متحرک اور برسرعمل رکھتی ہے اور اسی سہارے وہ برابر اپنے علاقے سے نکل کر شعوری دنیا میں دامن پھیلاتے رہتے ہیں۔ شعوری علاقے کا مزاج بیرونی حقائق معین کرتے ہیں جب کہ لاشعوری علاقے میں محض نشاطیت کا دور دورہ ہوتا ہے، افتاد مزاج کا یہ فرق ان دونوں کو بڑی مشکل سے ہم آہنگ ہونے دیتا ہے۔ لاشعور کی قوتیں مداخلت کی کوشش کرتی ہیں اور دوسری طرف سے شعور کے نگراں انھیں روکنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مداخلت

اور مدافعت کا یہ عمل خاصا طولانی اور پُر جوش ہوتا ہے، آخر میں مفاہمت اس پر ہوتی ہے کہ لاشعوری مواد اپنا بھیس بدلے اور ایک ایسی وضع قطع اختیار کرے جو بیرونی دنیا کے حقائق کو مجروح نہ کرے اور شعوری قوتیں اپنی مدافعت سے باز آئیں۔ ایک معتدل ذہن کو یہ مفاہمت ضرور کرنی پڑتی ہے اور جن ذہنوں میں یہ مفاہمت نہیں ہو پاتی ہے ان کی شخصیت دُہری ہو جاتی ہے اور اکثر امراضِ ذہنیہ کا ایک ناقابلِ علاج سلسلہ قائم ہو جاتا ہے۔ عمل اور ردِ عمل یا مدافعت اور مدافعت کا یہ پیچیدہ سلسلہ ادیب اور فن کار کے ذہن میں بھی چلتا رہتا ہے۔ فن کار کی شخصیت کے تمام ایسے تعینات جن میں لاشعوری قوتیں کام کرتی ہیں معاشی اور معاشرتی روابط سے براہِ راست نہ متاثر ہوتے ہیں اور نہ ان کو خارج کرتے ہیں انھیں سمجھنے کے لیے فی الحال تحلیلِ نفسی کے علاوہ اور کوئی دوسرا ذریعہ ہمارے پاس نہیں ہے۔ لہٰذا ادبی تنقید کے سلسلے میں جیسے ہی ادیب کی شخصیت کا سوال نقاد کے سامنے آئے گا تحلیلِ نفسی سے استفادہ ناگزیر ہو جائے گا۔ تنقید کے سلسلے میں فن کار کی شخصی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔ کسی فن پارے کو فن کار کی شخصیت سے جدا کر کے سمجھنے کا خیال مہمل ہے۔ فن کار کی شخصیت کو سمجھتے وقت تحلیلِ نفسی سے نقاد کا گریزاں رہنا عملی طور پر فن کو فن کار کی شخصیت سے جدا کر کے سمجھنے کے مرادف ہے۔

ادب کو تحلیلِ نفسی کے نقطۂ نظر سے جانچنا کافی مشکل اور مہارت طلب چیز ہے۔ عملی اعتبار سے تحلیلِ نفسی کا استعمال کافی کاٹ چھانٹ کے بعد ہی فائدہ مند ہو سکتا ہے۔ اس سلسلے میں نقاد کو اچھی طرح سمجھ لینا چاہیے کہ نقدِ ادب میں تحلیلِ نفسی کے استعمال کا مطلب اس کے تمام جزئیات اور اصول کی پابندی ہرگز نہیں ہے۔ تحلیلِ نفسی سے اسے محض طریقۂ کار اور بنیادی تصور حاصل کرنا چاہیے، اگر حرف بہ حرف پابندی کی گئی تو وہ تمام بنیادیں ہل جائیں گی جن پر خود فنِ تنقید قائم ہے۔ اس لیے کہ تحلیلِ نفسی کے تمام جزئیات اور اصول کو قبول کر لینا شدید

قسم کی انفرادیت اور داخلیت میں اپنے کو محدود کرنے کے مرادف ہوگا۔ تحلیل نفسی سماجی قوتوں کی زیادہ پروا نہیں کرتی ہے اور اگر اس میں کہیں سماجی قوتوں کا درک ملتا بھی ہے تو اس کی تہ میں سماجی محرکات برسر عمل نہیں ہوتے ہیں۔ تنقید نگار سماج و معاش سے اپنا دامن کبھی نہیں چھڑا سکتا لہٰذا تحلیل نفسی کو ایسے جزئیات کو قبول کرنا جو معاشی اور سماجی قوتوں سے بالکل ہم آہنگ نہیں ہوتے نقاد کے لیے ممکن نہیں ہے۔ تحلیل نفسی کے ذریعہ سے نقاد کسی اندرونی دنیا میں پہنچ جاتا ہے مگر وہاں تحلیل نفسی نے جو سنگ میل بنائے ہیں انھیں منزل نہیں سمجھنا چاہیے۔ تحلیل نفسی ان حقائق، محرکات کے جو لوازم و عوارض بتاتی ہے یا ان کو منظم کرنے کے لیے جن قوانین اور اصول کو وضع کرتی ہے یا ان کے اسباب و علل کے جو روابط قائم کرتی ہے اس کی مکمل تقلید نقاد کے لیے ضروری نہیں ہے۔ تحلیل نفسی کے ذریعے نقاد حقائق کا انکشاف ضرور کر سکتا ہے مگر ان کی تنظیم و ترتیب کسی زیادہ وسیع اور صحت مند نقطۂ نظر سے کرنی چاہیے اگر تحلیل نفسی کے بیان کردہ حقائق کو ہم نے مع اس کے معین کردہ فلسفہ کے قبول کر لیا ہے تو نتائج گمراہ کن نکلیں گے۔

اسی ضمن میں یہ بات بھی آتی ہے کہ تحلیل نفسی کے ماہرین نے ادب اور آرٹ کے متعلق خود جن نظریات کا اظہار کیا ہے انھیں بھی مشعل راہ نہیں بنانا چاہیے، اس لیے کہ ایسے تمام بیانات میں حقائق کو تحلیل نفسی کے وضع کردہ اصول کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ادب اور آرٹ کا براہ راست سماج سے رشتہ ہے۔ مگر فرائڈ کی تحلیل نفسی کے اصول اور بنیادی قوانین سماجی رشتوں کو مد نظر رکھ کر نہیں وضع کیے گئے ہیں لہٰذا کبھی کبھی تو یہ اصول اور نظریات تنقید کے سلسلے میں ناکافی ثابت ہوتے ہیں اور کبھی گمراہ کن۔

آرٹ کے متعلق فرائڈ کے خیالات اس حقیقت کو بہت اچھی طرح واضح کرتے ہیں۔ فرائڈ کے قول کے مطابق آرٹ اور ادب انسان کی بنیادی جبلتوں کی رصدگاہ ہیں، دبی ہوئی خواہش اور [illegible] کی بے لگام نشاط جوئی آرٹ اور ادب کو اپنا آلۂ کار بنا کر اپنی تسکین کا سامان بہم پہنچاتی ہے۔ یہ پردہ نشین خواہشیں خود چہار دیواری کے اندر مقید رہنا گوارا نہیں کرتیں، اور دوسری طرف ہجوم عام انھیں

برداشت نہیں کرسکتا لہٰذا یہ ادب اور فنونِ لطیفہ کی نقاب میں ڈال کر نکلتی رہتی ہیں۔ آرٹسٹ میں ان خواہشات کا دباؤ اور بھی گہرا ہوتا ہے، اسی لیے وہ افتادِ طبع کے اعتبار سے داخلی ہوتا ہے۔ بیرونی ہنگاموں سے زیادہ اپنے ذہن کے اندرونی تلاطم سے خائف رہتا ہے، جنوں اس کے لیے آغوشِ وداع بھی نہیں ہے اور نہ اس کے گریبان سے چاک کے جدا رہنے کی ضمانت کی جا سکتی ہے۔ مکمل طور پر پاگل ہو جانا اس سے کچھ بعید نہیں ہے، اس کی زندگی ہمیشہ جبلّی تقاضوں کی گرفت میں رہتی ہے، ان کی حیثیت گویا ایک بے رحم قرض خواہ کی ہے جو قرض یا عزت لیے بغیر نہیں ٹلتا ہے۔ فن کار کے لیے دو ہی راستے ہیں، یا تو ان خوفناک خواہشوں کے لیے کوئی مناسب نکاس تجویز کرے یا پاگل ہونا قبول کرے۔ عملی طور پر ان خواہشوں کے پورا کرنے کے ذرائع فن کار کے پاس بالعموم نہیں ہوتے ہیں، لہٰذا وہ ادب اور فنونِ لطیفہ کے ذریعے سے انھیں ٹھکانے لگاتا ہے، حصولِ عزت و شہرت، حکومت کی لالچ، فارغ البالی کی تمنا، جنسی تسکین اور اس قسم کی ہزاروں خواہشیں اس کے ذہنی افق پر چھائی رہتی ہیں، مگر خارجی نظام کی سخت بندشوں میں وہ ان خواہشات کو پورا کرنے کے ذرائع نہیں مہیا کر پاتا ہے لہٰذا وہ حقیقت سے کنارہ کشی اختیار کر لیتا ہے اور ایک ایسی خیالی دنیا تعمیر کر لیتا ہے جس میں ہر طرف تمناؤں کے سبز باغ لہلہاتے رہتے ہیں۔ یہی وہ منزل ہے جہاں سے جنون کی راہیں بھی نکلتی ہیں، اس لیے کہ ایک پاگل بھی خارجی اور واقعی دنیا کو چھوڑ کر اپنی بنائی ہوئی خیالی دنیا میں بس جاتا ہے مگر آرٹسٹ پاگل نہیں ہوتا، اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ اس میں ارتفاع کی صلاحیت اور زیادہ وسیع اور پختہ ہوتی ہے اور اس کی دبی ہوئی خواہشات میں بھی لچک زیادہ پائی جاتی ہے، اسی لیے وہ خارجی حقائق سے اتصال قائم رکھتا ہے اور اسی لیے وہ ایک معمولی قسم کا خیالی پلاؤ پکانے والا نہیں بننے پاتا ہے۔ وہ اپنے خیال کی بلندیوں سے اپنے شخصی اثرات کو مٹا کر ان میں ایک آفاقیت اور عمومی دلچسپی پیدا کر سکتا ہے۔ وہ ان کی حقیقت اور اصلیت کو بڑی کامیابی کے ساتھ سطحی نگاہوں سے چھپا سکتا ہے۔ اس میں ایک پراسرار قسم کی ایسی صلاحیت ہوتی ہے جس کی بنا پر وہ اپنی خیالی

دنیا کی ترجمانی بڑی سچائی اور نشاط انگیزی سے کر سکتا ہے۔ چونکہ سامعین اور ناظرین کے ذہن میں بھی یہی ہنگامے برپا رہتے ہیں اور انھیں بھی دبی ہوئی خواہشیں برابر جھٹکے دیتی رہتی ہیں، وہ بھی اپنی خواہشوں کو عملی طور پر پورا کرنے کے ذرائع نہیں رکھتے ہیں، لہٰذا وہ آرٹسٹ کے فن کو دیکھ کر بہت محظوظ ہوتے ہیں۔ چونکہ اپنے فن سے شدید شخصی ذات کو آرٹسٹ مٹا دیتا ہے لہٰذا آرٹسٹ کا سارا فن سامعین اور ناظرین کو اپنی ذاتی چیز یا اپنی واردات کا ترجمان معلوم ہونے لگتا ہے اور وہ بھی اپنے لیے سکون و نشاط کی راہ پا لیتے ہیں۔ وہ آرٹسٹ کے گرویدہ ہو جاتے ہیں، اس کی محبت کا دم بھرنے لگتے ہیں، اسے اپنا خیالی دیوتا بنا لیتے ہیں، واہ واہ کے نعرے بلند کرتے ہیں، تحسین و آفرین کے ہنگامے برپا کرتے ہیں۔ اس طرح آرٹسٹ اپنے خیال کی تک بندیوں کے ذریعے خارجی دنیا میں بھی اپنی تمناؤں کو پورا کر لیتا ہے، جنھیں اب تک وہ محض خیالی دنیا میں پورا کیا کرتا تھا۔ اس طرح وہ عزت، شہرت، حکومت، فارغ البالی بلکہ کبھی کبھی جنسی تسکین کے خواب کی روز روشن میں تسلی بخش تعبیر حاصل کر لیتا ہے۔

ادب اور آرٹ کے اس نظریے پر نقاد کبھی بھروسہ نہیں کر سکتا ہے، کیونکہ اس میں سماجی مقصد کی کوئی گنجائش نہیں رکھی گئی ہے۔ شدید قسم کی خود پسندی اور ذات پروری کو آرٹ کا محرک فرض کر لیا گیا ہے۔ ادب کو بجائے ایک صحت مند مترجم اور مصلح زندگی کے محض دھوکے کی ایک ٹٹی قرار دیا گیا ہے۔ ادب و فنون لطیفہ سے اجتماعی ترجمانی کا وصف چھین کر انھیں محض فرد کے نشاط کار کا ذریعہ بنا کر ان کے مقصد اور فطرت کا گلا گھونٹا ہے۔ اس نظریے میں یہ بات بھی صاف نہیں ہے کہ آرٹسٹ کی جس پراسرار قوت کی طرف فرائڈ اشارہ کرتا ہے، اس کی حقیقت اور ماہیت کیا ہے، وہ واقعی کوئی چیز بھی ہے یا محض عاجز جستجو کی ایک تک بندی، انسان اس قوت کی بنا پر آرٹسٹ بنتا ہے یا آرٹسٹ ہونے کی بنا پر اس میں یہ قوت پیدا ہو جاتی ہے، فرائڈ کو ان باتوں کی خبر نہیں ہے۔ آرٹسٹ اسی ارضی دنیا کا باشندہ ہوتا ہے اور اپنے فن کی بنیادیں ارضیت ہی کے مرکز ثقل پر رکھتا ہے، فنی نقطۂ نظر کے بے وہ خلا کے غیر معین ارتعاش میں نہیں بھٹک سکتا ہے۔ اس

کے لیے ادب اور آرٹ کا کوئی ایسا نظریہ قابلِ قبول نہیں ہو سکتا جس پر پُراسرار اور غیر معمولی قوتیں عمل فرما ہوں، جن کا وجود ان کے صفات سے زیادہ مشکوک ہو اور جن کے ادراک کے لیے علم کے بجائے وہم کا سہارا لینا پڑے اور جن کی حقیقت معلوم کرنے کے لیے انسان کے بجائے پری زادوں کی جستجو کرنی پڑے۔ ادب اور فنونِ لطیفہ کے متعلق فرائڈ نے متعدد بار اور مختلف مقامات پر اظہارِ خیال کیا ہے مگر ان تمام بیانات میں حقائق اور باطنی اقدار کو ایک مخصوص نقطۂ نظر کے ماتحت جانچنے کی کوشش کی گئی ہے لہٰذا یہ تمام بیانات اور نتائج ایک ایسے نقاد کے لیے جو ادب کو سماجی قوتوں کے زیرِ اثر جانچنا چاہتا ہے قطعاً بے کار اور گمراہ کن ہیں۔ اس سلسلے میں "نو فرائڈی اسکول" کا نقطۂ نظر زیادہ کام آ سکتا ہے۔ اس لیے کہ ان لوگوں نے سماجی اور تہذیبی قوتوں کے وجود اور تاثیر کو زیادہ سمجھنے کی کوشش کی ہے لیکن ابھی اس سلسلے میں اتنا کم کام ہوا ہے کہ اس کے متعلق رائے دینا قبل از وقت ہوگا۔ یہ نظریات ابھی بن رہے ہیں اور عملی اطلاق کی دشواریاں دور کی جا رہی ہیں۔

تحلیلِ نفسی نے ہمیں کچھ باطنی اقدار ضرور دی ہیں اور ایسی مخفی توانائیوں سے ہمیں واقف کرایا ہے جو ادب کی شناخت میں کافی مدد دے سکتی ہیں۔ لاشعور کی تفصیلات کو چاہے ہم قبول نہ کریں، ایگو اور سپر ایگو کے تصورات اور فرائض چاہے مکمل طور پر ہمیں بھلے نہ معلوم ہوں پھر بھی ان قوتوں یا ان کے مماثل قوتوں کا وجود انسانی افعال اور کردار میں برابر جھلکتا رہتا ہے۔ ان تیز رو جھلکیوں کا سمجھنا اور ان کو اپنی گرفت میں لانا نقاد کے لیے ضروری ہے۔ ان جھلکیوں کی مثال ایسی ہے کہ جیسے کوئی بہت دور سے آئینہ دکھا رہا ہو۔ اگر ہم عکس کے مرکز اپنے گرد و پیش میں تلاش کریں گے اور ان جھلکیوں کو براہِ راست پکڑنے کی کوشش کریں گے تو مایوسی اور حیرانی ہوگی۔ ان کی حقیقت اور مرکز کو دریافت کرنے کے لیے ہمیں کچھ دور جانا پڑے گا۔ یوں ہی ادب اور آرٹ میں بھی کسی آئینہ سیما کی جھلکیاں برابر محسوس ہوتی ہیں۔ ان کا راز سمجھنے کے لیے اپنے گرد و پیش کا جائزہ لینا کافی نہیں ہو سکتا۔ درونِ پردہ جانا پڑے گا۔ ایک طولانی سفر کرنا پڑے گا۔ اب اسے چاہے یک سو اتفاق

سمجھ لیجیے کہ اس سفر میں تحلیل نفسی کے علاوہ اور کوئی چیز ہماری راہ نمائی نہیں کر سکتی ہے۔ اگر نقاد خبردار ہو کر اس رہ نما کے ساتھ چلے تو انکشافات اور باطنی حقائق کی ایک نئی دنیا ہمارے سامنے آجائے گی اور اگر بے خبری میں اس راہ کی اندھی تقلید کر لی گئی تو یہ بھول بھلیاں میں ہمیں چھوڑ کر الگ بھی ہو سکتا ہے۔ خلاصہ یہ کہ تحلیل نفسی راہ بر بھی ہے اور رہ زن بھی، لہٰذا ہم سفر کو ہوشیار رہنا چاہیے۔

ادبی تنقید میں تحلیل نفسی کا استعمال محدود ہونے کے باوجود اپنے اندر بڑی وسعت رکھتا ہے۔ اس موقع پر اس وسعت کا عملی جائزہ لینا ممکن نہیں، پھر بھی چند ایسے مواقع کی طرف اشارہ ضروری ہے جہاں تحلیل نفسی کا استعمال اپنی اہمیت کے اعتبار سے بہت نمایاں ہے۔

ہمارے ادب میں بیشتر شاعروں کے متعلق تاریخی معلومات کی کمی سے ہم اپنے بعض بہت بڑے شاعروں کی تاریخ ولادت و وفات تک نہیں بتا سکتے ہیں، تاریخی معلومات کی کمی سے مختلف مطالعے میں اکثر بڑا خلل پیدا کرتی ہے۔ شاعر اپنے زمانے کی تاریخ اور گرد و پیش کے واقعات سے کافی متاثر ہوتا ہے، ماحول کا اتار چڑھاؤ اس کے مضرابِ خیال کو برابر چھیڑتا رہتا ہے، جس کے ردِ عمل کی صورت میں انفرادی رجحانات اور فطری جبلتیں شاعر کے پردۂ ساز پر رقص کرنے لگتی ہیں، اس طرح جو شے وہ پیش کرتا ہے اس میں ماحول اور انفرادیت دونوں کی شرکت رہتی ہے۔ تاریخی خلا کی وجہ سے نقاد کو سب سے بڑی مصیبت یہ پیش آتی ہے کہ وہ شاعر کے انفرادی رجحانات کو تاریخی قوتوں اور حوادث سے اچھی طرح مربوط نہیں کر پاتا ہے۔ تاریخی خلا اردو ادب میں شدت کے ساتھ برابر محسوس ہوتا رہتا ہے۔ سب سے زیادہ تاریخی اور سوانحی معلومات غالب کے سلسلے میں مل سکتے ہیں مگر وہ بھی مکمل نہیں اور شخصیت کے صحیح رونمائی کرنے کی کم اہلیت رکھتے ہیں ورنہ بیشتر شاعروں کی زندگی کے جزئی واقعات کا کیا ذکر ان کے متعلق ان حادثات اور سوانح کا بھی علم نہیں ہے جنھوں نے ان کی شخصیت کو کافی متاثر کیا ہوگا، اور ان میں نئے رجحانات اور نئے نقطۂ نظر کو جنم دیا ہوگا۔ اگر اس تاریخی خلا کو پُر کرنے کے لیے تمام ذرائع استعمال بھی کر لیے جائیں تب بھی شعرا کے سوانحی اور سماجی پہلو

کو اچھی طرح روشن نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس لیے کہ زمانے کے ہاتھوں یا اپنی غفلت کی وجہ سے شہادتوں کا ایک معتد بہ حصہ بالکل ضائع ہو چکا ہے جس کو ظاہر ہے کہ دوبارہ پیدا نہیں کیا جا سکتا۔ یہ تاریخی اور سوانحی خلا کو تحلیل نفسی کے ذریعے سے کسی نہ کسی حد تک پورا کیا جا سکتا ہے، اگرچہ شاعری کے ذریعے سے کسی شاعر کی مکمل تحلیل نفسی نہیں کی جا سکتی ہے پھر بھی تحلیل نفسی کے طریق کار اور روشنی کو اس سلسلے میں بڑی حد تک کامیابی کے ساتھ استعمال کیا جا سکتا ہے۔ تحلیل نفسی کے ذریعے سے تاریخی خلا کو پُر کرنا اگرچہ ایک الٹی بات ہے مگر تاریخی اور سوانحی مواد کی عدم موجودگی میں اس الٹی بات کو گوارا کیا جا سکتا ہے۔ یہ الٹا طریقۂ کار ایک طرح کی مجبوری ہے مگر چونکہ اس میں افادیت کا ایک پہلو نکلتا ہے، لہٰذا اس کا استعمال خاص ضروریات کے ماتحت کیا جا سکتا ہے۔

دراصل سوانحی واقعات اور تاریخی ماحول سے نقاد کو براہ راست کوئی دلچسپی نہیں ہوتی ہے، وہ اس تاثر میں دلچسپی رکھتا ہے جسے یہ تمام چیزیں شاعر یا فن کار کی شخصیت میں پیدا کر دیتی ہیں۔ تحلیل نفسی کے ذریعہ سے چونکہ فرد کی شخصیت کو ڈھنک دیا جاتا ہے لہٰذا اس کے تاثرات بہت اچھی طرح واضح ہو جاتے ہیں، ان تاثرات کی نوعیت سے تمام ان واقعات اور حادثات کی نوعیت بھی متعین کر سکتے ہیں جنھوں نے اس تاثر کو حقیقتاً جنم دیا تھا۔ اس طریقۂ کار سے واقعات کی حقیقت اور ان کے وقوع کی اصلی شکل کا علم تو نہیں ہو سکتا ہے مگر ان کی مخصوص نوعیت ضرور ذہن نشین ہو جاتی ہے اور پھر ان کی اثر انگیزی کی نوعیت کا فرد کے تاثر سے مقابلہ کرنے میں بھی کافی مدد مل سکتی ہے۔

بہت زیادہ تفصیل میں پڑے بغیر بھی یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ تحلیل نفسی نقاد کے لیے باوجود محدود افادیت رکھنے کے بہت مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔ تحلیل نفسی اور تنقید ادب کا ساتھ بہت کم حد تک جاتا ہے پھر دونوں کی منزلیں علیحدہ ہو جاتی ہیں لیکن مختصر سے ساتھ کے باوجود تحلیل نفسی کی اہمیت اس لیے برقرار رہتی ہے کہ وہ بعض مواقع پر نقاد کی مدد کا واحد ذریعہ ہے۔ فن کار کے پس ذہن کے بے شمار مراحل جن سے تخلیق کے درمیان فن کار کو گزرنا پڑتا ہے

تحلیل نفسی ہی کے روشن کردہ چراغوں سے منور ہوتے ہیں۔ ان نہاں خانوں کی سیہ روزی نقاد کو اکثر پریشان کرتی رہتی ہے اس لیے کہ وہ شاعری میں شام غم کی تنہائی کو طویل بھی بناتی ہے اور مبہم بھی۔ تحلیل نفسی بھی اگرچہ ان تاریکیوں کو ماہِ نخشب کی روشنی سے دور کرتی ہے مگر نقاد کا کام کسی نہ کسی طرح چل سکتا ہے۔ ۱۹۰ -

تحلیل نفسی کا ایک مقصد اور ایک مخصوص دائرہ ضرور ہے، اس دائرے کو نہ توڑا جا سکتا ہے اور نہ اس مقصد کو وسیع بنایا جا سکتا ہے اور اسی لیے وہ نقاد کی مدد ضرور کر سکتی ہے لیکن آخر تک اس کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ لہٰذا کچھ لوگوں کی یہ بحث کہ وہ ادبی تنقید کی جانشین ہونے کی اہلیت رکھتی ہے بالکل فضول ہے۔ تحلیل نفسی اپنی فنی بندشوں کی وجہ سے تنقید کی جگہ کبھی نہیں لے سکے گی ہاں یہ ممکن ہے آئندہ ایک اصلاح شدہ تحلیل نفسی کا نظریہ، موجودہ نظریے سے زیادہ نقاد کی مدد کرے۔

محمد حسن

پروفیسر محمد حسن ۲۵ اگست ۱۹۲۶ء کو محلہ نواب پور مراد آباد کے ایک زمیندار گھرانے میں پیدا ہوئے۔ مسلم ہائی اسکول مراد آباد سے میٹرک کیا، پھر لکھنؤ یونی ورسٹی سے بی۔ اے آنرز، ایم۔ اے، ایل ایل بی اور پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگریاں حاصل کیں۔ طالب علمی کے زمانے میں ایک رسالہ 'مضراب' جاری کیا۔ تعلیم مکمل کرنے کے بعد انگریزی روزنامہ 'پائنیر' کے سب ایڈیٹر ہوگئے۔ پندرہ روزہ فلم میل کو بھی ایڈٹ کرتے رہے۔ اسی زمانے میں لکھنؤ یونی ورسٹی کے شعبۂ اردو میں عارضی لیکچرر ہوگئے۔ ۱۹۵۴ء میں علی گڑھ یونی ورسٹی میں اردو کے لیکچرر مقرر ہوئے۔ ۱۹۶۳ء میں دہلی یونی ورسٹی میں ریڈر اور ۱۹۷۱ء میں کشمیر یونی ورسٹی میں پروفیسر مقرر ہوئے۔ ۱۹۷۳ء میں جواہر لال نہرو فیلو شپ ملی اور ۱۹۷۳ء میں جواہر لال نہرو یونی ورسٹی میں پروفیسر مقرر ہوئے۔

پروفیسر محمد حسن معروف نقاد ہونے کے علاوہ ڈراما نگار اور مترجم بھی ہیں۔ علی گڑھ یونی ورسٹی میں ملازمت کے دوران اردو تھیٹر قائم کیا۔ انھوں نے نہرو فیلو شپ کے سلسلے میں دنیا کے مختلف ممالک کے دورے کیے ہیں۔ یونی ورسٹی گرانٹس کمیشن نے انھیں ایک سال کے لیے نیشنل لیکچرر مقرر کیا۔ ڈاکٹر محمد حسن ساہتیہ اکادمی کی مجلس عاملہ، گیان پیٹھ اردو انعامی کمیٹی، اردو کمیٹی نیشنل بک ٹرسٹ، مجلس انتظامیہ ایوان غالب کے رکن رہے ہیں۔ وہ اتر پردیش اردو اکادمی کے چیئرمین رہے ہیں۔ انجمن اساتذہ اردو جامعات ہند کے صدر رہے ہیں۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کے نائب صدر بھی رہ چکے ہیں۔

تصانیف و تالیفات:

(۱) ادبی تنقید (۲) شعرِ نو (۳) ہندی ادب کی تاریخ (۴) دہلی میں اردو شاعری کا

تہذیبی اور فکری پس منظر (۵) جدل لکھنوی (۶) اردو ادب میں رومانی تحریک (۷) عرفِ ہند (۸) شناسا چہرے (۹) مطالعۂ سودا (۱۰) جدید اردو ادب (۱۱) معاصر ادب کے پیش رو (۱۲) ادبی سماجیات (۱۳) قدیم اردو ادب کی تنقیدی تاریخ (۱۴) مشرقی تنقید (۱۵) ادبیات شناسی (۱۶) اردو ادب کا تہذیبی اور فکری پس منظر (۱۷) دیوانِ آبرو (۱۸) کلیاتِ سودا (۱۹) تذکروں کا تذکرہ (۲۰) ہیئتی تنقید (۲۱) اقبال پر ہمہ جہت مذاکرہ (۲۲) فیض آباد کی جھلکیاں (۲۳) پیسہ اور پرچھائیں (ڈرامے) (۲۴) میرے سٹیج ڈرامے (۲۵) کہرے کا چاند (ڈرامے) (۲۶) تماشا اور تماشائی (۲۷) ضحاک (۲۸) مور پنکھی (۲۹) نئے ڈرامے (۳۰) انتخاب میر (۳۱) انتخاب سراج (۳۲) امراؤ جان ادا (۳۳) انارکلی (۳۴) گرونانک (ترجمہ)۔ انھوں نے اردو کے علاوہ ہندی اور انگریزی میں بھی کتابیں لکھی ہیں۔

محمد حسن

نظریاتی تنقید

نظریے کی اصطلاح خاصی الجھی ہوئی ہے کیونکہ بیک وقت اس کو عقیدے کے معنی میں بھی استعمال کیا جاتا ہے رویّے کے معنی میں بھی برتا جاتا ہے اور فلسفیانہ رجحان کے معنی میں بھی۔ اکثر غلط مبحث اسی سے پیدا ہوتا ہے۔

سب سے پہلے رویّے کے معنیٰ پیش نظر رکھیے اور ادب میں اس کا عمل دخل دیکھیے تو شاید کسی ادیب یا شاعر کو بھی اس سے اختلاف نہ ہوگا کہ وہ ہر لمحے مختلف تجربات اور محسوسات میں بعض کو اپنانے اور بعض کو رد کرنے پر مجبور ہوتا ہے اور رد و قبول کا یہ عمل اس کے ذہنی رویے کا غماز ہوتا ہے یہ عمل وہ صرف تخلیق ہی میں نہیں کرتا بلکہ عملی زندگی میں ہر قدم اس سے دوچار ہوتا ہے۔ ایک شخص کی کئی شخصیتیں ممکن ہیں لیکن ان شخصیتوں میں باہمی ربط و تعلق اور ایک بنیادی ہم آہنگی ہونا لازمی ہے جس سے وہ ایک غالب اور کسی قدر مربوط شخصیت میں ڈھل سکے۔ اس لحاظ سے تخلیقی فن کار کی تخلیقی شخصیت اس کی عملی زندگی کی شخصیت سے کتنی ہی الگ تھلگ کیوں نہ ہو، دونوں کی پسند نہ پسند کا ایک دوسرے پر اثر ضرور پڑے گا اور ایک کا ذہنی رویّہ دوسرے پر ضرور اثر انداز ہوگا۔

رویّہ محض شعور ہی تک محدود نہیں رہتا اس کا دائرہ لاشعور اور تحت الشعور کی سرحدوں کو بھی چھوتا ہے اور ان صورتوں میں وہ بھی محض نفسیاتی اسباب سے نہیں عمرانی، اقتصادی اور دیگر عناصر سے بھی تشکیل پذیر ہوتا ہے جس پر ماہرین عمرانیات زور دیتے آئے ہیں۔ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ ان کا کوئی رویہ نہیں ہے

(اور ایسے لوگ ادیبوں میں بھی ہیں اور عام انسانوں میں بھی) وہ گویا دوسرے لفظوں میں صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ انھوں نے شعوری طور پر کوئی خاص رویہ نہیں اپنایا ہے اور اپنے کو رویہ بنانے والے لاشعوری اور عمرانی عناصر کے تابع کر دیا ہے۔ مثال کے طور پر جو شخص اپنے گھرانے کے عام مذہبی اور تہذیبی معتقدات کو شعوری طور پر چیلنج نہیں کرتا وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر انھیں مذہبی اور تہذیبی معتقدات کو اپنا لیتا ہے۔ چھوت چھات یا ہریجنوں کو کم تر جاننا ایک ایسا ہی تصور ہے۔ اگر ہم شعوری طور پر اسے رد نہیں کرتے تو اپنے گھرانے کے دوسرے لوگوں کی طرح بھی بھنگیوں کو کم ذات سمجھ کر انھیں ناپاک جانیں گے۔ سماجی طور پر مانے ہوئے تعصب کو رد کرنے کے لیے شعوری کوشش درکار ہوگی۔

ذہنی اور جذباتی رویوں کے اس عمل دخل سے کوئی ذی روح بچ نہیں سکتا خواہ وہ آرٹ کے پروں پر اڑ کر ڈرامائی سرحدوں کی سیر ہی کیوں نہ کرتا ہو۔ اس کی ہر بات اس کے ذہنی اور جذباتی رویے کی غماز ہے۔ وہ تجربے جنھیں وہ دوسروں سے زیادہ اہمیت دیتا ہے، وہ تجربے جنھیں وہ رد کرتا ہے، اس کی گفتگو، اس کے الفاظ، اس کی خاموشیاں، اس کے ماتھے کی شکن، سب کچھ اس کے ذہنی اور جذباتی رویے کو ظاہر کرتے ہیں۔

ذہنی اور جذباتی رویے ناگزیر ہیں، لیکن ذہنی اور جذباتی رویے مختلف اور متضاد ہو سکتے ہیں۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ ان ذہنی اور جذباتی رویوں میں ایک مرتب اور مربوط نظام اقدار پایا جائے۔ شخصیت سماج کی طرح پیچیدہ عمل ہے اور اکثر اس کی نشوونما نہیں ہوتی۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ ایک شعبے میں ایک شخص نہایت بیدار مغز اور باشعور نظر آتا ہے۔ لیکن اس کی شخصیت کا دوسرا پہلو نہایت بچکانہ اور غیر ترقی یافتہ ہوتا ہے۔ رویوں میں ایک تنظیم پیدا کرنے کے عمل سے نظریے پیدا ہوتے ہیں، یا یوں کہیے کہ فلسفیانہ نظام عمل میں آتے ہیں۔

فلسفیانہ نظام ایک دور کے مختلف ذہنی اور جذباتی رویوں کے حد وسط کے طور پر وجود میں آتے ہیں وہ گویا بہت سے انسانوں کے بہت سے تجربات کی تعمیم پیش کرتے ہیں اور اسی وجہ سے قبول کر لیے جاتے ہیں یا کم سے کم سماج

کے ایک حصے میں تسلیم کیے جاتے ہیں۔ ہر فلسفہ، ہر مذہب، یا سماجی نظریہ، ہر عقیدہ اپنے دور کی سماجی حقیقتوں اور تجربوں کا نچوڑ تھا اور اسی لیے افراد نے اپنے نجی تجربات کی روشنی میں اسے قبول کیا۔ لیکن وہ سماجی حقیقتیں جو ان انفرادی تجربات کا باعث ہوئی تھیں، ہر دور کے ساتھ بدلتی رہتی ہیں۔ ان سماجی حقیقتوں میں تبدیلی کی رفتار تیز ہوتی ہے اور ان حقیقتوں سے پیدا شدہ انفرادی تجربے بھی بدلتے رہتے ہیں۔ لیکن پچھلے انفرادی تجربوں کی مدد سے بنائے ہوئے نظام اقدار یا فلسفے بدلنے میں زیادہ وقت لیتے ہیں۔ اور اسی لیے نئی سماجی حقیقتوں سے پرانے فلسفے، یا پرانے نظام اقدار ٹکراتے اور متصادم ہوتے جاتے ہیں۔ نئے حالات، نئی سماجی حقیقتیں، نئے رویے اور ان پر مبنی نئے نظام، اقدار کا مطالبہ کرتی ہیں اور جب یہ مطالبہ پورا نہیں ہو پاتا تو پرانے فلسفے کو اپنے سر سے اتار پھینکتی ہیں یا اتار پھینک دینا چاہتی ہیں۔ اس منزل پر وہ لوگ آڑے آتے ہیں جنھوں نے پرانے نظام اقدار کو اپنے تجربے اور اپنے نجی ذہنی اور جذباتی رویوں کے نتیجے کے طور پر قبول نہیں کیا تھا بلکہ اسے عقیدے کے طور پر مانا اور برتا تھا۔ وہ اسے صحیح اور مسلمہ جانتے اور مانتے آئے تھے جب نئی حقیقتیں اسے للکارنے لگتی ہیں تو وہ یا تو نئی حقیقتوں کو جھٹلانے کی کوشش کرتے ہیں، یا پھر پرانے عقیدوں کو صحیح ثابت کرنے کے لیے نئی تاویلیں کرتے ہیں، دلیلیں لاتے ہیں، یا پرانے عقیدوں میں کچھ ترمیم اور اصلاح کرکے اسے عہد نو کے تقاضوں کے مطابق بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔

آج جو لوگ نظریے کی اہمیت کا انکار کرتے ہیں اور اپنے کو "بے سمتی" کا شکار بتا کر فخر محسوس کرتے ہیں، وہ لوگ نظریے کو عقیدے کے معنوں میں استعمال کر رہے ہیں اور صرف یہ کہنا چاہتے ہیں کہ اس دور میں جو عقیدے یا نظام یا اقدار رائج ہیں وہ ان کے ذہنی اور جذباتی تقاضوں کو پورا کرنے میں ناکام ہو چکے ہیں۔ ان لوگوں کا یہ بیان کتنا صحیح یا غلط ہے، اس سے سر دست بحث نہیں۔ ان کا مفہوم صرف یہ ہے کہ وہ اپنے نجی اور ذاتی رویوں میں تنظیم پیدا کرنے میں ناکام رہے ہیں یا انھوں نے شعوری طور پر اپنے عملی تجربات پر مبنی مختلف رویوں سے کوئی مربوط نظام اقدار

ڈھالنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ عجز فکر ہے اور شخصیت کی آگہی کی حد بندی کی نشان دہی کرتا ہے۔

اس مسئلے کا ایک اور پہلو یہ بھی ہے کہ ایک مخصوص دور میں مختلف افراد کے مختلف تجربات ممکن ہیں اور ان مختلف تجربات میں ترتیب و تنظیم کی ابتدائی سطح پر انفرادی رویہ پیدا ہوتا ہے۔ یہ رویہ اور رویے جب نظام اقدار کی شکل اختیار کر لیتے ہیں تو انھیں نظریہ کہا جا سکتا ہے۔ یعنی جب ان رویوں کی دسترس صرف فوری محرکات تک محدود نہیں رہتی بلکہ زندگی کے مختلف شعبوں اور اس کے اہم ترین پہلوؤں تک اس رویے یا رویوں کی رسائی ہونے لگتی ہے تو نظریہ وجود میں آتا ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان انفرادی رویوں سے پیدا شدہ نظریوں کی حیثیت انفرادی ہوتی ہے یا اجتماعی۔ ایک دور میں رہنے بسنے والے انسانوں کے بھی تجربات اور ان پر قائم شدہ نظریوں میں چند مشترک باتوں کا ہونا لازمی ہے۔ یہ مجبوری زمان و مکان کی ہے۔ مثلاً بیسویں صدی کے ہندوستان میں سانس لینے والے سبھی انسان ایک دوسرے سے کتنے ہی مختلف کیوں نہ ہوں، پھر بھی پتھر کے زمانے میں سانس لینے والے ہندوستانی کے مقابلے ایک دوسرے سے زیادہ مماثل ہیں۔ ان کے درمیان بیسویں صدی کی زندگی کے کم سے کم چند بنیادی محرکات ضرور کارفرما ہیں، گو اس "عصری موجودگی" کی نوعیتیں مختلف افراد میں مختلف ہوں گی اور آگہی اور احساساتی سطحیں بھی مختلف ہوں گی۔ دوسرے لفظوں میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ایک دور میں اور ایک جگہ پر رہنے والے افراد کے رویے میں قدر مشترک ہونا لازمی سی بات ہے۔ ان رویوں میں تنظیم و ترتیب پیدا ہو جانے سے جو نظریے وجود میں آئیں گے وہ ایک ساتھ مختلف افراد کے تجربوں پر مبنی نظریوں کو اجتماعی سطح کا درجہ حاصل ہو جائے گا۔ پھر کچھ ایسے لوگ بھی ہوں گے جنھیں یہ اجتماعی نظریہ بنا بنایا ملے گا اور اس میں وہ اپنے تجربات کی یا اپنے تجربات کے بعض اجزا کی "آواز بازگشت" پائیں گے اور اسے قبول کر لیں گے اور کچھ وقت گزر جانے پر شاید اسی زمانے میں بعض ایسے افراد بھی ملیں گے جن کے تجربات کی توثیق اس اجتماعی نظریے سے نہیں ہوگی اور وہ اپنے تجربات کی روشنی میں نیا نظام اقدار ڈھالنے اور نئے

نظریے تک پہنچنے کی کوشش کریں گے اور عین ممکن ہے کہ ایسا وقت بھی آجائے جب ایسے لوگوں کی تعداد زیادہ ہو جائے اور اس نظریے کو اپنے تجربات اور اپنے اجتماعی مسائل سے ہم آہنگ نہ پاکر اسے یکسر رد کردیں اور کوئی نیا نظامِ اقدار کوئی نیا نظریہ وضع کرلیں۔

یہی وجہ ہے کہ کوئی نظریہ کیوں نہ ہو ہر دور اپنے مسائل اور اپنے تقاضوں کے مطابق اس کی تعبیر کرتا رہتا ہے۔ اضافے اور ترمیم بھی روا رکھتا ہے اور اس کی توجیہ بھی اپنے ڈھنگ سے کرتا ہے۔

اس طرح مختلف رویوں کی تنظیم کو نظریے کی منزل تک پہنچنے کے لیے دو باتوں کی ضرورت ہے۔ ایک انفرادی تجربے کے خلوص کی اور دوسرے اجتماعی [illegible]۔ انفرادی تجربے کے خلوص سے مراد یہ ہے کہ جن تجربوں سے فرد خود گزرا ہو اور جن رویوں کو اس نے عملی زندگی میں حقیقتاً برتا ہو انہیں کی تنظیم و ترتیب اس نے نظریے تک [illegible] وہ نظامِ اقدار کے سانچے میں [illegible] نے ایک جگہ پرسونل وژن سے تعبیر کیا تھا اجتماعی [illegible] سے مراد یہ ہے کہ جو نظریہ [illegible] اس دور کے اجتماعی تجربات اور سماجی تقاضوں کو پورا کرتا ہو [illegible] زمانے میں بھی اعتبار حاصل ہو۔ اگر کسی فرد کے تجربات سماجی تجربات سے [illegible] ہم آہنگ نہ ہوں تو اس کی حیثیت [illegible] کی بڑ سے [illegible] ہوگی۔ [illegible] اجتماعی

[illegible]

[1] [illegible] سے [illegible] بھی [illegible] ہے۔ [illegible] سے [illegible] بطور [illegible] ہو۔ [illegible] بھی [illegible] ڈھونڈ نکالنے کی [illegible] لیکن [illegible] ہیں ایک یہ کہ انفرادی تجربہ [illegible] تجربات سے پیدا شدہ نظریہ [illegible] معنویت [illegible] ہو سکتا۔ [illegible] کا نظریہ [illegible] معنویت [illegible] دوسرے یہ کہ وہ اجتماعی معنویت کی [illegible] صورت میں [illegible] مجذوب کی بڑ سے زیادہ نہیں ہے۔

استناد کو میں نے کلکٹیو وژن کہا تھا اور انفرادی اور اجتماعی وژن کی ہم آہنگی ہی پر ترسیل و ابلاغ کا پورا ڈھانچہ قائم ہے۔ الفاظ اور زبان پرائیویٹ اور اجتماعی وژن کی کم از کم اوسط ہم آہنگی ہی پر مبنی ہیں۔[1]

یہ اکثر ہوتا ہے کہ ہم اپنے انفرادی تجربات کو اجتماعی استناد رکھنے والے نظریوں کے پیرائے میں ظاہر کرتے ہیں۔ اسی لیے کہا گیا ہے کہ "تصوف برائے شعر گفتن خوب ست" ایک نظریہ رائج ہو جاتا ہے اور اس کی تفصیلات اور باریکیوں سے قطع نظر اس کا فکری و حسی سانچہ عام طور پر جانا اور پسند کیا جانے لگتا ہے، تو لوگ اپنے تجربات کو بھی اس سانچے میں ادا کرنا شروع کر دیتے ہیں یا جہاں تہاں اس میں ترمیم اور اضافے کر لیتے ہیں یا سانچے کو ادھر ادھر توڑ مروڑ بھی لیتے ہیں۔ یہ کام تصوف کے سلسلے میں برابر ہوتا آیا ہے۔ وہ شعرا بھی جن کو تصوف سے کوئی نسبت نہیں تھی تصوف کی لفظیات اور اقدار کے سانچے میں اپنی بات کہتے رہے ہیں۔[2]

اس کا دوسرا پہلو بھی ہے کہ بہت سے لوگ حقیقی تجربات سے بغیر محض فیشن اور [illegible] ہوے

---

[1] اس مسئلے پر مفصل بحث ہے کرسٹوفر کاڈویل کی کتاب "الیوژن اینڈ ریئلٹی" - پیپلز پبلشنگ ہاؤس، بمبئی، اکتوبر [illegible]، ص ۱۲۰ تا ۱۲۴۔

[2] ہمارا استناد کے لیے یہاں میں نے اپنی کتاب [illegible] کی اصطلاح استعمال کی ہے، جس کا مفہوم معروضیت سے ادا ہو سکتا ہے۔

[3] اس کی مثالیں ایسے لاتعداد شعرا کے کلام سے فراہم ہو سکتی ہیں جنھوں نے روایتی انداز میں چلتے ہوئے فارسی والوں تک تقلید کی ہے یا کر رہے ہیں۔ آج اردو والوں کے تجربہ کا زبردست بحران یہی تھا کہ ان کے پاس تجربات کی تنظیم سے پیدا شدہ نظام اقدار نہیں تھا۔ جس کے سبب وہ یا تو تصوف کے مضامین کو روایتی ڈھنگ سے باندھتے رہے، یا پھر لفظی صناعی میں فن حاصل کرتے رہے، تجربات یہاں بھی ہیں مگر سطحی، معمولی اور چھوٹے چھوٹے جن میں وژن کی کمی ہے اور یہ کمی آج بھی پوری نہیں ہوئی ہے۔ آج کا دور بھی ان کے ہاں سے خالی ہاتھ واپس آتا ہے۔

یہی فرق فیض اور دوسرے ترقی پسند شاعروں کے ہاں موجود ہے۔ فیض کے ہاں نظریہ بھی

(بقیہ اگلے صفحہ پر)

کے طور پر اس رائج الوقت سانچے کو استعمال کرنے لگتے ہیں چونکہ یہ ان کے تجربات سے میل نہیں کھاتا۔ اس لیے ان کی پوری گفتگو بناوٹی اور غیر حقیقی معلوم ہونے لگتی ہے۔ نظریہ محض عقیدہ بن جاتا ہے اور بن کر وہ اپنی تازگی کھو دیتا ہے۔ لیکن اس کا سبب خود نظریہ کا ناکارہ ہونا نہیں ہوتا۔ بلکہ ایسے لوگوں کے سبب ہوتا ہے جو اسے میکانکی طور پر بے سمجھے بوجھے اپنے تجربات کے علی الرغم برتتے ہیں۔

پھر تیسرا پہلو مسئلے کا یہ بھی ہے کہ نظریے خود بدلتے ہوئے سماجی تقاضوں کے ہاتھوں ٹوٹتے پھوٹتے رہتے ہیں۔ آج کا نظریہ کل کے لیے قابل قبول نہیں۔ کل کے نظریے آج ہم یکسر رد کر چکے ہیں یا ان میں ایسی ترمیم و تنسیخ کی کہ ان کی شکل و صورت بدل گئی۔ سبھی مذاہب اپنے دور کے زندہ متحرک نظریے تھے، جنھوں نے ہزاروں، لاکھوں انسانوں کو متاثر کیا۔ اور ان کے ذہنی اور جذباتی تقاضوں کو پورا کیا لیکن کچھ ہی عرصے جب حالات بدلے تو وہ بدلتے تقاضوں کو پورا نہ کر سکے اور محض عقیدہ بن کر رہ گئے۔ یہ صورت حال کسی بھی نظریے کے ساتھ پیش آسکتی ہے اور آتی رہتی ہے، لہٰذا جو لوگ ایسے نظریوں کے پیرایے میں اپنی بات کہنا چاہتے ہیں وہ آسانی سے کا شکار ہو جاتے ہیں۔ مختصر یہ کہ نظریے کو ناکامی یا تو اس وجہ سے ہوتی ہے کہ وہ انفرادی تجربات پر مبنی نہیں ہوتا یعنی ذہن سے شاید اسے قبول کر لیتا ہے مگر دل قبول نہیں کرتا۔ لہٰذا وہ شخص کا جز نہیں بن پاتا یا اس بنا پر کہ خود نظریے کو نئے سماجی تقاضے رد کر چکے ہوتے ہیں اور اسے کوئی سماجی استناد حاصل نہیں ہوتا۔

دراصل سماجی استناد اور ذاتی تجربے کا مسئلہ فرد اور خارجی حقیقت کے باہمی تعلق کا مسئلہ ہے اور اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ہم ان دونوں کو بالکل الگ

گزشتہ سے پیوستہ

تجربات کی ترتیب کے طور پر ہے۔ جب کہ بہت سے ترقی پسند شاعروں نے اس نظریے کو بھوگا نہیں ہے۔ اس کی شخصیت کا جزو نہیں بنایا ہے محض "جزو ایمان" بنایا ہے۔ اسی لیے فیض کے ہاں نظریہ شعر بن سکا دوسروں کے ہاں لفاظی ہو کر رہ گیا۔

الگ دو حقیقتیں جان لیتے ہیں۔ دراصل محض طرزِ گفتگو ہے ورنہ خارج کے وجود کا احساس ہی ہمیں اپنے وجود سے ہوتا ہے اور ہمارا احساس اور ادراک اس وقت تک بالکل بے معنی ہے جب کہ محسوس کرنے کے لیے کچھ نہ ہو۔ احساس، ادراک اور شعور حقیقتاً داخلی عمل بھی ہیں اور خارجی بھی ان معنوں میں کہ انسان خارجی دنیا کو جاننے اور بدلنے کی جستجو میں اپنے کو جاننے اور بدلنے میں کامیاب ہو سکتا ہے اور سے جاننے اور بدلنے کی جستجو میں اپنے کو جاننے اور بدلنے میں کامیاب ہو سکتا ہے اس لیے خارج پر اثر انداز ہونے والا ہر عمل دراصل ذات کی تلاش کا عمل بھی ہے۔ حقیقت کو بدلنے ہی کے عمل میں انسان خود کو پاتا اور بدلتا ہے۔

پوری تہذیب جس میں ادب بھی شامل ہے، انھیں دو سلسلوں سے عبارت ہے یعنی سماجی یا بہتر معنوں میں حقیقت پر قابو پانے کی کوشش میں انسان دونوں کوششیں کرتا ہے۔ حقیقت کو سمجھنے کی اور اس پر قابو پانے کی جو سائنس کا موضوع ہے اور اس عمل سے پیدا ہونے والے ان سب ذہنی و نفسیاتی مطابقت پیدا کرنے کی جو ادب کا موضوع ہے "مطابقت" کا لفظ یہاں محدود معنوں میں استعمال ہوا ہے مراد یہ ہے کہ وہ حقیقت کی طرف اپنا ایک ایسا رویہ بنا سکے جو اس کی زندگی میں معنویت پیدا کر سکے۔ یعنی وہ ہر کی حقیقت سے خود کو ہم آہنگ کر سکے۔ اس سے مطابقت یا مفاہمت لازم ہے۔ اس لیے ذہنی یا ادبی نظریہ بھی ایک طرف سماجی دنیا کی عکاسی ہوتا ہے اور اس کی ترقی اور توانائی کا راز اس کے منطقی استدلال میں مضمر نہیں جتنا ایک طرف سماجی حقیقت کی سند دیتا ہے (کیوں کہ اس کے بغیر وہ بے وقت کی آواز ہوگا) اور دوسری طرف ذہنی واردات میں اس کی سند ہے (کیوں کہ اگر وہ انسانی ذہنی تجربات کی ترتیب و تنظیم پر مبنی نہیں، تو اس کی حیثیت مردہ سچائی کی ہے)۔

ٹی ایس ایلیٹ نے آئی اے رچرڈز کے جواب میں اپنے ایک مقالے میں لکھا تھا

---

[1] ry and use of Criticis
ss. Harvard Universit

بقیہ اگلے صفحہ پر

کا اقتباس دیا ہے اور لکھا ہے کہ "ادب میں دراصل اس کی اہمیت کم ہے کہ آپ کیا نظریہ رکھتے ہیں۔ اس کی اہمیت زیادہ ہے کہ آپ نے اسے کس حد تک محسوس کیا ہے" یہ بات جزوی حیثیت سے صحیح ہے۔ اگر نظریہ شدت احساس کی توانائی رکھے گا تو ادب کو منور کرسکے گا اور دراصل ادب میں جسے خلوص سے تعبیر کیا جاتا ہے وہ یہی خصوصیت ہے۔ یہی خلوص یا صداقت احساس وہ کیفیت ہے جو آرٹ میں

گزشتہ سے پیوستہ

ٹالسٹائی کے قول پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے [illegible]

[illegible]

اعتبار اور استناد پیدا کرتی ہے اپنے پڑھنے والوں کو وہی کچھ دکھا دینے کے لیے جو خود اس نے اپنے آپ دیکھا ہے یہ ضروری ہے کہ خود اس نے پوری توجہ، گہرائی اور سچائی کے ساتھ مشاہدہ کیا ہو اور واقعی اس تجربے سے گزرا ہو اور نظریے کی سچائی تجربے کی سچائی پر مبنی ہے لہٰذا نظریہ صداقت احساس پر مبنی ہوگا، تو شخصیت کی اپنی آواز بن کر ابھرے گا، پروپیگنڈہ یا تلقینِ محض ہو کر نہیں رہ جائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا کے بہترین ادبی شہ پارے ایسے نظریات سے پیدا ہوئے ہیں، جو صداقت احساس کے زبردست تجربات کی تنظیم تھے۔

اسی صداقت احساس کے بل پر شاعر اور ادیب قاری کے تخیل کو بیدار کرتا ہے اور اسی پر اپنی صداقتِ احساس کے ذریعے وہ سب کچھ دکھا دیتا ہے جو خود اس نے دیکھا تھا۔ کاڈویل نے بجا طور پر لکھا ہے کہ آرٹ کسی شے یا کسی حقیقت کے وجود کو ثابت[1] نہیں کرتا ہے۔ بلکہ اس حقیقت کو پیش کر دیتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> "یہ جاننا ضروری ہے کہ آرٹ سائنس سے زیادہ پروپیگنڈہ نہیں ہے اس کا یہ مطلب نہیں کہ دونوں کا کوئی سماجی حصہ نہیں۔ اس کے برخلاف ان دونوں کا مقصد پروپیگنڈے سے کہیں زیادہ بنیادی اور اصولی ہے۔ یعنی لوگوں کے ذہن کو بدلنا۔ وہ لوگوں کے ذہن کو خاص طریقے پر بدلتے ہیں۔ خارجی حقیقت کی سائنس کے ذریعہ تبدیلی کی ایک انتہائی مثال لیجیے۔ ریاضی کے کسی مظاہرہ کو ترغیب نہیں کہا جا سکتا۔ ریاضی کا یہ مظاہرہ

---

[1] کاڈویل [illegible] محولہ بالا صفحہ ۳۱، سے آگے لکھتا ہے:

the whole feeling complex of the poet [illegible]

[illegible]

so and so and su[illegible]

of their truth [illegible]

vividness or social university of [illegible]

is announced [illegible]

beauty P 13

> غلط ہو سکتا ہے یا صحیح۔ اگر یہ صحیح ہوا تو سیدھے سادے انداز میں خارجی حقیقت کے ایک پہلو کو ہمارے ذہن میں داخل کر دیتا ہے۔ اگر غلط ہوا تو ہم اسے محض لفاظی کہہ کر رد کر دیتے ہیں لیکن اگر ہم اسے قبول کریں تو ہمیں اس کی صداقت کے لیے ترغیب نہیں ہوتی جیسا کہ اس مکان کے وجود کو تسلیم کرنے کے لیے ترغیب ضروری ہے جو ہماری آنکھوں کے سامنے کھڑا ہے۔ ہم اسے قبول ہی نہیں کرتے ہم اسے دیکھتے ہیں۔"

در اصل آرٹ میں نظریے کی طاقت اسی قسم کی تازگیِ احساس پر قائم ہے۔ غالب نے اسی لیے کہا تھا:

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

اس منزل پر کولرج کی بے یقینی کو معطل کرنے کا نظریہ بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ یہاں ہم شاعر کو فلسفی یا مورخ مان کر اس سے ثبوت اور استدلال طلب نہیں کرتے۔ وہ کیا کہتا ہے، اہم ہے لیکن یہ بھی اہم ہے کہ جو کچھ وہ کہتا ہے اس میں اس کے احساس کی کیسی صداقت اور توانائی شامل ہے۔ اسی بنا پر یہ ممکن ہوتا ہے کہ ہم شاعر اور ادیب کے نظریات سے مکمل طور پر اتفاق نہ کرتے ہوئے بھی اس کے فن پارے سے جمالیاتی لذت حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں کیونکہ ہم ان نظریات کے لیے اسے نہیں پڑھ رہے ہیں بلکہ ان نظریات کے پیچھے اس کی شخصیت کا کتنا سوز، کتنی صداقت اور کتنی گہری وابستگی چھپی ہے، اس کے تجربے کی کیسی گرمی اور [illegible] ہے اس سے متاثر ہوتے ہیں۔

لیکن کیا واقعی ہم تجربے کو اس کی معنویت سے الگ کر سکتے ہیں؟ کیا واقعی یہ صورت ہے کہ ہم سخت نظریاتی اختلاف رکھنے کے باوجود کسی شاعر کے کلام سے یا کسی مصنف کی تخلیقات سے جمالیاتی لذت حاصل کر سکتے ہیں؟ اس اختلاف کی دو صورتیں ممکن ہیں۔ ایک یہ کہ شاعر اور ادیب ہی اشخاص، واقعات یا اشیا کو حقیقی قرار دیتا ہے۔ ہم انھیں غیر حقیقی تصور کرتے ہوئے مثلاً انارکلی کے وجود کو محض ذہنی مان لینے کے باوجود ہم امتیاز علی تاج کے ڈرامے انارکلی سے لطف اندوز

ہونے میں کوئی قباحت محسوس نہیں کرتے۔ یا یہ جاننے کے باوجود کہ واقعۂ کربلا ہندوستان کا نہیں ہے۔ ہم اس کے کرداروں کی ہندستانی بول چال سے لطف اندوز ہوتے ہیں اور مرثیے کی ادبی کیفیت مجروح نہیں ہوتی۔ مفروضات کو واقعات پر ترجیح دینے کے اس عمل پر ارسطو سے لے کر اس وقت تک غور ہوتا آیا ہے اور ارسطو نے شاید اس ضمن میں سب سے پہلے بلیغ بات کہی تھی کہ فن میں واقعات پر امکانات کو ترجیح حاصل ہے۔ فن کار یہ بیان نہیں کرتا کہ کیوں ہو سکتا تھا۔ وہ یہ بات کرتا ہے کہ یوں[1] ہوتا تو کیا ہوتا۔ اس کی توجیہہ یوں بھی ممکن ہے کہ ادب تہذیب کے عمل میں چونکہ برابر خارجی حقیقت[2] سے ہم آہنگی پیدا کرنے یا اسے بدلنے کے عمل میں شریک رہتا ہے۔ اس لیے سماجی طور پر بھی یہ لازم ہے کہ وہ حقیقت کوئی ایسا تصور اختیار کرے، جس میں وہ سماج کو ڈھالنا چاہتا ہو، یا جو اس کے ارمان کے مطابق بہتر سماج کی تشکیل کرتا ہو، تاکہ اس کے ہم عصروں کے دل میں بہتر سماج کی راہ، اور لہٰذا بہتر افراد کی بہتر اندرونی زندگی کی، تشکیل ہو سکے ..... ہم دیکھ چکے ہیں کہ سماج اور حقیقت کو تبدیل کرنے کے عمل میں انسان اپنے آپ کو پاتا ہے۔ اس لحاظ سے فنکار کی سماجی تبدیلی کی یہ خواہش[3] دراصل اس کے عرفانِ زیست کی جدوجہد سے اپنی شناخت کا عمل ہے۔ جسے اکثر "جدیدیت" کے فلسفہ طراز سماجی حقیقت سے بے تعلق کر کے دیکھتے ہیں اور زیادہ متصوفانہ اور ماورائی اصطلاحوں میں بیان کر دیتے ہیں۔

---

[1] ہوئی مدت کہ غالبؔ مر گیا پر یاد آتا ہے
وہ ہر اک بات پر کہنا کہ یوں ہوتا تو کیا ہوتا

[2] اس لیے غالباً ابسن نے آرٹ کو "بچانے والا جھوٹ کہا ہے یعنی وہ ہمیں زندگی کے چیلنج کا کوئی خود کو تسلی دینے والا جواب دینے والا جواب ڈھونڈنے اور اس کے مطابق کوئی رویّہ اپنانے پر مجبور کرتا ہے۔

[3] فراقؔ کہتے ہیں:
دکھا تو دیتی ہے بہتر حیات کے سپنے
خراب ہو کے بھی یہ زندگی خراب نہیں

دوسری شکل یہ ہے کہ ہم عقائد اور تصورات سے اختلاف رکھتے ہوں، جو کسی مخصوص شاعر کے کلام اور طرزِ فکر کا تار و پود ہے۔ لیکن پھر بھی ہم اس سے جمالیاتی انبساط حاصل کر سکتے ہیں مثلاً انیسؔ کے مراثی سے لطف اندوز ہونے کے لیے شیعہ ہونا ضروری نہیں۔ اقبالؔ کے کلام سے لطف اندوز ہونے کے لیے اسلام پر ایمان لانا لازم نہیں۔

لیکن یہ بات صرف ایک حد تک صحیح ہے۔ دراصل ہم صرف ان نظریوں تک کو قبول کر سکتے ہیں، جو ہمارے لیے ایک حد تک یا معنویت رکھتے ہوں اور جو ہماری جذباتی اور فکری وفاداریوں کو ایک حد تک گزند پہنچاتے ہوں لیکن اس دائرے کو بالکل توڑ دینے والے ادبی شہ پارے خواہ وہ جمالیاتی اعزاز سے کتنے ہی انبساط بخش کیوں نہ ہوں، ہمارے لیے کیفیت اور لذت کا سامان فراہم نہیں کر سکتے۔ مثلاً ایک مذہبی اور متقی مسلمان کے لیے طربیہ خداوندی میں رسولِ خدا کو اسفل السافلین میں دیکھنا اور اس نظم کے متعلقہ ٹکڑے سے جمالیاتی لذت حاصل کرنا ممکن نہیں ہے۔ اسی طرح اگر کوئی شخص شمر کی تعریف میں زوردار قصیدہ لکھتا اور اس کے محاربات کو توصیفی انداز میں بیان کرتا تو حضرت امام حسینؓ کی شہادت اور امامت کے ماننے والوں کے لیے اس کے ادبی جواہر اور جمالیاتی کیفیت کا اعتراف مشکل ہو۔۔ دراصل کسی عقیدے اور نظریے سے اختلاف کے باوجود کسی ادب پارے سے جمالیاتی انبساط حاصل کرنے کا دار و مدار اسی جذباتی قرب یا بعد پر ہے جو ہمیں اس نظریے سے ہے جو کم و بیش اسی مناسبت سے ہونا چاہیے، جو خود مصنف کو اس نظریے سے تھا۔ اکثر عقیدے یا نظریے سے مصنف کے جذباتی قرب اور کسی عقیدے سے قاری کے جذباتی قرب میں کوئی نہ کوئی مناسبت ضرور ہوتی ہے لیکن اگر یہ مناسبت بالکل ہی موجود نہیں ہے تو جمالیاتی انبساط کا طلسم ٹوٹ کر رہ جاتا ہے۔ یہاں ان شہ پاروں کا ذکر نہیں ہے، جو اپنی عالمگیر شہرت کی وجہ سے عظیم تو مان لیے جاتے ہیں لیکن عملاً ان کا مطالعہ اور ان سے جمالیاتی انبساط حاصل کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی۔ اکثر مسلمان راماین اور مہابھارت کو عظیم ادب مانتے ہیں۔ لیکن عقائد کے اس اختلاف اور راماین کی دیومالا پر

ایمان نہ رکھنے کے باوجود اسے جمالیاتی لذت حاصل کرنے کے لیے پڑھتے ہیں۔)

یہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ اکثر کوئی مخصوص عقیدہ یا نظریہ صرف پیرایۂ اظہار ہوتا ہے اور شاعر اور ادیب اپنے تجربات کو اس پیرائے میں بیان کرتا جاتا ہے۔ مثلاً تصوف کے مضامین بہت سے غیر صوفیوں نے نظم کیے اور خود اقبال نے جو تصوف کے روایتی تصور کے مخالف تھے تصوف کے پیرایۂ بیان کو اپنایا، یا مثلاً آج کوئی شاعر یا ادیب پرانی دیومالا کے قصے کے پیرائے میں آج کے احساسات کو بیان کرتا ہے۔ ایسی صورت میں پڑھنے والا پیرایۂ بیان کے لیے استعمال ہونے والے نظریے کے خول کے اندر کی روح کو دیکھ لیتا ہے اور انسانی جذبات، خواہشات، تصورات اور کشمکش کا جو ڈراما اس کے اندر کھیلا جا رہا ہوتا ہے، اس تک پہنچ جاتا ہے (لیکن یہ صرف اسی وقت ممکن ہے کہ جب پڑھنے والے اور مصنف کے درمیان عقیدے پر اتفاق نہ سہی کم سے کم ابتدائی مفاہمہ ضرور موجود ہو۔ یا کم سے کم دونوں کے درمیان مکمل عدم مطابقت نہ پائی جائے) اس صورت میں جس طرح مصنف نے نظریے یا عقیدے کی اپنے طور پر توجیہہ یا تعبیر کی ہے، اسی طرح پڑھنے والا اپنے طور پر اس نظریاتی پیرائے سے قطع نظر کر کے اس کے پیچھے ظاہر ہونے والے تصورات کی اپنے طور پر توجیہہ کر لیتا ہے اور نظریاتی اختلافات سے بے تعلق ہو جاتا ہے۔

اس کی سب سے واضح مثال اقبال کی شاعری میں ملتی ہے۔ اقبال کا تصور اسلام روایتی نہیں ہے۔ اس کا شاید سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ وہ خود اپنے خطبات کا عنوان "فکرِ اسلامی کی تشکیلِ نو" رکھتے ہیں۔ یعنی اسلام کے پیرائے میں اقبال اپنے تصورات ظاہر کرنا چاہتے ہیں اور اس اعتبار سے اسلام کی اپنے طور پر تعبیر کر لیتے ہیں یعنی اسلام کا وہ نظریہ اختیار کرتے ہیں، جسے وہ صحیح جانتے ہیں (یہاں یہ بحث نہیں ہے کہ وہ صحیح ہے بھی یا نہیں) پڑھنے والا اگر اسلامی تصورات سے یکسر متنفر ہے اور مکمل مغائرت رکھتا ہے، تو اقبال سے اس کی کوئی جذباتی ہم آہنگی پیدا ہی نہیں ہوگی لیکن اگر اسلامی تصورات سے پڑھنے والے کی یہ مغائرت نفرت میں تبدیل نہیں ہوئی ہے تو عین ممکن ہے کہ وہ اقبال کے دعاوی

سے قطع نظر کرکے اسلامی نظریات کے پیرایے میں ادا ہونے والے تصورات میں انسان کی اس ابدی جستجو کے ڈرامے سے جمالیاتی طور پر لطف اندوز ہو جو اس پردے کے پیچھے کھیلا جا رہا ہے گویا وہ اقبال کے نظریے کے پیچھے عالمی وجود اور انسان کے مسائل کا عکس دیکھ سکتا ہے۔ یہ کام شاید کسی اور کے لیے ممکن نہ ہو، لیکن ایک آزاد کے لیے ممکن ہے۔

اس کی دو اہم مثالیں مارکس کی بالزاک پسندی اور لینن کی ٹالسٹائی پسندی سے دی جا سکتی ہیں۔ ظاہر ہے مارکس سے زیادہ مارکسی ہونے کا دعویٰ کون کر سکتا ہے اور مارکس سے زیادہ اس کے اپنے نظریے کا حامی اور کون ہوگا۔ اس کے باوجود مارکس بالزاک کو پسند کرتا ہے جو فرانس کے مائل بہ شکست طبقۂ جاگیردارانہ نظام کا مداح اور معترف ہے۔ اسی طرح لینن اور ٹالسٹائی دونوں نظریے کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں دونوں کے واضح اور ایک دوسرے سے مختلف اور متضاد نظریے ہیں لیکن لینن کو ٹالسٹائی پسند ہے اور اس کا درشن واد ناپسند ہے کیونکہ اس کے نظریے کے پیچھے جو انسانی کشمکش اور تاریخی تبدیلیوں کا ڈرامہ کھیلا جا رہا تھا وہ لینن کے لیے معنویت رکھتا تھا۔ پھر بالزاک اور ٹالسٹائی کے نظریے مارکس اور لینن کے لیے ناقابلِ قبول ہوتے ہوئے بھی اس طرح کے شدید تنفر یا منافرت کا سبب نہیں بنتے کہ اپنی کھو دیتے۔ ادب کو جو شے ادب اور شعر کو جو خوبی شعر بناتی ہے وہ اس کا موثر ہونا ہے اور موثر ہونے سے صرف یہ مراد ہے کہ ادیب اور شاعر اس پر قادر ہو کہ جو کیفیت اس کے دل پر طاری ہے، وہ پڑھنے والے یا سننے والے کے دل پر طاری کر سکے۔ اس خوبی کے وسیلے دو ہیں۔ تجربات کا حقیقی ہونا اور بیان پر قدرت حاصل ہونا۔

لیکن تجربات حقیقی ہوتے ہوئے بھی سماجی طور پر معنویت سے دور بھی ہو سکتے ہیں اور چھوٹے اور سطحی بھی۔ چھوٹے اور سطحی تجربات کی شاعری بھی چھوٹی اور سطحی ہوگی مگر

ـه اس موضوع پر نہایت خیال انگیز بحث کے لیے ملاحظہ ہو رسالہ سوشلسٹ دہلی کا شمارہ

شاعری ضرور ہوگی۔ ادب کے زمرے میں شامل ضرور ہوگی۔ اسی بنا پر داغ کی شاعری شاعری ہے، گو چھوٹی اور سطحی ہے جو ادیب اپنے چھوٹے اور سطحی تجربات کی تنظیم کرنے پر قادر نہیں ہے، اس سے یقیناً وہ ادیب بڑا ہے جو اس پر قادر ہے۔ یہ کہا جا چکا ہے کہ فن یہ تجربات کی تنظیم کا نام ہے۔ اس لحاظ سے یہ نتیجہ نکالنا بے جا نہ ہوگا کہ وہ فنکار جو موثر ہو سکتا ہے، ادب کے دائرے میں شامل ہے۔ مگر اس دائرے میں شامل ہو جانے کے بعد عظیم اور کمتر ادب کے معیار پر اسے جانچا جائے گا۔ وہی ادب عظیم ٹھہرے گا جو موثر بھی ہے اور جس میں تجربات کی بہتر تنظیم بھی ہے۔ جیسا عرض کیا جا چکا ہے اسی بنا پر اقبال داغ سے بڑے شاعر ہیں۔

عظمت کے اس معیار پر اردو ادب کے قدیم ذخیرے کو پرکھا جائے تو ان میں سب سے اہم طریقے سے جو ادب [illegible] کے تحت لکھے گئے ہیں [illegible] یاد کرتے ہیں۔ انہیں [illegible] اس پر اصرار [illegible] [illegible] تقریباً سبھی بڑے چھوٹے ادیب تصوف سے دور رہے ہیں۔ [illegible] ہم بھی یاد کریں کہ میر اور غالب کا صوفیانہ نظریہ نہیں ہے۔ بعض ادیب جوش و خروش کے ساتھ یہ بھی دعوی کریں گے ان کی عظمت ان کے اسی نظریے سے وابستہ ہونے کی بنا پر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ ادیب نظریے سے [illegible] کا بہت محدود اور سطحی تصور پیش نظر رکھتے ہیں اور اسے [illegible] دوسرے لفظوں میں [illegible] سمجھنے کی کوشش نہیں کی ہے۔

یہ بات ڈھکی چھپی نہیں ہے کہ ہمارے ادب کے بہترین شہ پاروں پر مذہب کی مہر لگی ہوئی ہے۔ سعدی کی گلستان ہو کہ فردوسی کا شاہنامہ، مولانا روم کی مثنوی ہو یا حافظ کی غزلیات، خیام کی رباعیات ہوں یا [illegible] کا کلام، ان کے رگ و پے میں نظریے، [illegible] تجربات کی تنظیم و ترتیب سے حاصل کردہ وحدت اور [illegible] ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ اردو میں زبان و ادب کا ارتقا ہی صوفیوں کی گود میں ہوا اور اس کا سلسلہ دیر تک اور دور تک جاری رہا۔ آج بھی کسی رنگ کے نظریے سے عاری نہیں ہے۔ اس کا بھی انکار ممکن نہیں [illegible] ۱۸۵۷ء سے قبل کی پوری اردو شاعری تصوف کے نظریاتی چوکھٹے میں ہوئی [illegible] کا قول کہ "الحق کہ درویشی و شاعری دوش بدوش می رود" یا "تصوف برائے شعر گفتن خوب است" اس دور کے عام

احساس کے ترجمان ہیں۔

یہاں یہ اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ اردو میں صدی کے شاعروں اور ادیبوں کا تقابلی مطالعہ نظریاتی طور پر بالغ شعرا اور ادیبوں کو ان کے دوسرے ہمعصروں سے ممتاز اور برتر ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔ مثلاً قطب شاہ اور وجہی کا موازنہ ان کے ہمعصروں سے ولی اور سراج کا موازنہ ان کے ہمعصروں سے اور میر کا موازنہ ان کے ہمعصروں سے کیا جائے تو نمایاں ہو جائے گا کہ ان میں سے ہر شاعر میں زندگی اور اسے موثر ڈھنگ سے شخصی تجربے کے روپ میں پیش کرنے کی قدرت تھی۔ اس بنا پر یہ اپنے ہمعصر خوش فکر اور خوش گو شعرا سے ممتاز ہوئے۔ آبرو کا شعر ہے:

پھرتے تھے دشت دشت دوانے کدھر گئے
وہ عاشقی کے ہائے زمانے کدھر گئے

میر کا شعر ہے ؎

اس فصل میں کہ گل کا گریباں بھی ہے ہوا
دیوانہ ہو گیا سو بہت با شعور تھا

ہر چند کہ مضمون چند شعروں کا ایک ہے دونوں شعروں کا موضوع جدا ہے لیکن ان کی آگہی کے درجے میں فرق کر سکتا ہے۔ جیسے پہلے شعر میں ایک فطری تجربہ ہے، دوسرے میں ایک گہرا شعور ہے، جو ہمارے لیے ایک نئی فکر اور ایک نئی نظر سے ملتا ہے۔ یہی حال ان اشعار کا بھی ہے، جو تجربے کے حوالے سے ہیں:

موت اک آگہی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

الٰہی کیسے ہوتے ہیں جنھیں ہے بندگی خواہش
ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

کیا وجہ ہے کہ میر، میر اثر اور درد سے بڑے شاعر ہیں۔ آبرو حاتم سے عظیم تر ہیں۔ وجہ صرف یہ ہے کہ تجربات کا دائرہ میر کے ہاں وسیع تر اور عمیق تر ہے اور ان کی ترتیب و تنظیم پر قادر ہیں اور تجربات کے بل پر صرف ایک آفاقی نظام اندازِ نظر و احساس رکھتے ہیں بلکہ ان تجربات کو پوری گہرائی کے ساتھ اپنی شخصیت کا جزو بنا

سکتے ہیں اور اسے اپنے لہجے کی نرمی اور اسلوب کی [illegible] سے جاوداں بنا سکتے ہیں۔ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ نظریاتی بے معنی اور ترسیل کی ناکامی کو اعلا ادب کی پہچان جاننے والے کے مفروضات کس درجہ غیر حقیقی ہیں۔ اس کے بعد کے مصنفین کے جائزے کے لیے طویل اور زیادہ تفصیلی مقالہ درکار ہے۔ غالب کے بارے میں محمد حسن لکھتے ہیں:

> تاریخ مجموعی طور پر جس طرف جا رہی تھی۔ غالب کے ہاں اس کی سمت سازی کی [illegible] ملتی۔ اس کا خیر مقدم بھی ہے۔ اس بدلتی ہوئی دنیا کا شعور [illegible] ان کے ہاں موجود ہے جو ابھی کوئی شکل اختیار کر کے وجود میں نہیں آئی تھی۔ [illegible] ہندوستانی تہذیب کے زوال پذیر عہد کے [illegible] ہونے کی حیثیت سے غالب کی انفرادیت [illegible] [illegible] سے [illegible] نہیں ہوتا۔"۵

آل احمد سرور نے ایک جگہ لکھا تھا کہ غالب نے اردو شاعری کو نیا ذہن دیا۔ ذہن دینے والا شاعر خود ذہن سے بے نیاز نہیں ہو سکتا۔

[illegible] اور نذیر احمد کے ناول، پریم چند کے ناول اور افسانے، حالی اور اکبر کی شاعری کی مقصدیت/معنویت کا تذکرہ تحصیل حاصل ہے۔ بعض دوستوں نے نظریے کی مخالفت کے جوش میں اقبال کو بڑے شاعر ماننے کی ہمت [illegible] ہے۔ بعض دوستوں نے یہ فراموش کر دیا ہے کہ اس نقطۂ نظر نے [illegible] نہیں [illegible] نہیں دیا کہ تقریباً [illegible] ادیبوں کو ادب کے دائرے سے خارج کر [illegible] ہوگا اور بچھڑوں میں وہ اپنے کو خالص ادب کے آئینہ خانہ میں اپنے [illegible] کسی کو دیکھ پائیں۔

آئینہ، زندگی اور ادب کی خامی یا خوبی یہ ہے کہ وہ اپنا مقصد خود نہیں ہو سکتے۔ آئینہ کسی کو دکھائے گا۔ زندگی صاف اور کوری سلیٹ کی طرح نہیں گزاری جا سکتی۔ لازمی طور پر وہ تجربات سے عبارت ہوگی اور ہر تجربہ مخلوط اور مرکب ہوگا۔ کوئی تجربہ

۵۔ تنقید اور عملی تنقید۔ آزاد کتاب گھر، دہلی، [illegible] ۱۹ء، صفحہ

ایسا نہیں ہو سکتا۔ جس پر خارجی زندگی کی پرچھائیں نہ پڑے یا اس میں داخلیت کا عنصر نہ ہو۔ زندگی کو وزن و وقار تجربات ہی سے ملتا ہے۔ عرفانِ ذات اور تشکیلِ ذات صرف حقیقت کو بدلتے رہنے کی کشمکش کے ذریعے ممکن ہے۔ زندگی سے خوف زدہ ہو کر دور ساحل سے نظارہ کرنا ممکن ہے نہ سود مند۔ انسان اپنے آپ کو حقیقت سے بچانے اور اس پر اثر انداز ہونے کے عمل ہی میں پہچانتا ہے کہ عرفانِ ذات کا صرف یہی ایک واحد ذریعہ ممکن ہے۔ یہی حال ادب کا بھی ہے۔ ادب محض ادب ہو ہی نہیں سکتا کیونکہ اس کا لازمی رشتہ تجربات سے ہے اور تجربے سے پیدا ہونے والا احساس، ہر جذبہ اور ہر خیال مرکب اور مخلوط ہے۔ اس میں زندگی کے مختلف النوع عناصر در آتے ہیں اور ان عناصر کو چھانٹ کر الگ کر دینا ممکن نہیں۔ ان کا پیرایہ بیان مختلف ہو سکتا ہے مگر ان سے گریز ناممکن ہے۔ جو لوگ جست کر کے عرفانِ ذات تک پہنچنا چاہتے ہیں وہ گویا پانی سے دور رہ کر پیراکی سیکھنے کی مشق کرتے ہیں۔

وارث علوی

وارث علوی ۱۹۲۸ء کو احمد آباد (گجرات) میں پیدا ہوئے۔ ان کا نام وارث حسین علوی ہے۔ انھوں نے گجرات یونیورسٹی سے اردو میں اور علی گڑھ یونیورسٹی سے انگریزی میں ایم۔ اے کیا۔ تعلیم مکمل کر کے سینٹ زیویرس کالج احمد آباد سے وابستہ ہو گئے۔ ۱۹۸۸ء میں ملازمت سے سبکدوش ہوئے۔

وارث علوی اپنی طرز تنقید سے ادب میں شہرت و اہمیت رکھتے ہیں۔

تصانیف :

تیسرے درجے کا مسافر، ۲۔ حالی، مقدمہ اور ہم، ۳۔ کچھ بچا لایا ہوں، ۴۔ پیشہ تو سپہ گری کا بھلا، ۵۔ اے پیارے لوگو، ۶۔ خندہ ہائے بے جا، ۷۔ جدید افسانہ اور اس کے مسائل، ۸۔ فکشن کی تنقید کا المیہ، ۹۔ راجندر سنگھ بیدی۔

وارث علوی کو گجرات اردو اکادمی سے انعام ملا ہے۔ مہاراشٹر اردو اکادمی سے نیشنل انعام سے نوازا گیا ہے۔

وارث علوی

معنی کس چٹان پر بیٹھا ہے

ایک طرف فن کار ہے اور دوسری طرف زندگی کا پھیلاؤ۔ زندگی اور فنکار کے بیچ کا رشتہ وہ دوسرے لوگوں کی طرح اپنے حواس کی مدد سے قائم کرتا ہے۔ اس معاملے میں وہ دوسرے آدمیوں سے مختلف نہیں۔ ایسا بھی نہیں کہ چونکہ وہ فنکار ہے اس لیے قدرت کی طرف سے حواس کی قوت دوسرے لوگوں سے زیادہ ودیعت کی گئی ہو۔ یہ بھی ممکن ہے اور اکثر ایسا ہوتا ہے کہ وہ حواس کے معاملے میں بدنصیبیوں کا بھی شکار رہا ہو۔ آخر فنکار اندھے بھی تو ہوتے ہیں۔ ان میں حس سامعت بہت تیز نہیں ہوتی اور ان میں قوت شامہ کمزور ہوتی ہے۔ پھر ایسا بھی نہیں کہ چونکہ ایک آدمی فنکار ہے اس لیے زندگی اسے تجربات کی دولت سے مالا مال کرنے کے لیے کوئی خصوصی اہتمام کرتی ہو۔ وہ بھی عموماً ایسے ہی تجربات سے گزرتا ہے جن سے ایک عام آدمی گزرتا ہے۔ اس کے لیے یہ ممکن نہیں کہ زندگی کے تمام تجربات سے گزرے۔ تمام تجربات سے گزرنے کا مطلب ہے تمام لوگوں کی زندگی جینا اور یہ ممکن نہیں۔ نہ وہ پائلٹ بن کر ہوا میں اڑتا ہے اور نہ ملاح بن کر سمندری طوفانوں کے خطرات جھیلتا ہے۔ نہ وہ پہاڑ چڑھتا ہے نہ دشمن کے گولے، نہ وہ الیکشن لڑتا ہے نہ جنگ۔ زندگی کے ہزاروں کاموں میں سے وہ وہی کام کرتا ہے جو قسمت سے اس کے حصے میں آئے ہیں۔ کبھی کبھی تو وہ بہت ہی غیر دلچسپ اور سپاٹ سی زندگی گزارتا ہے۔ اس کا دنیا کا تجربہ دوسرے عام لوگوں کے تجربات کے مقابلے میں نہایت ہی محدود اور ارزاں ہو سکتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ دوسرے لوگوں نے اس سے زیادہ ممالک کا سفر کیا ہو، زیادہ عورتوں سے عشق لڑائے ہوں، زیادہ قسم کی شرابیں

پی ہوں اور زیادہ مہمات سر کی ہوں۔ وہ فنکار جس کے تجربات کا دائرہ وسیع ہو لازمی طور پر بڑا فنکار نہیں بنتا۔ تجربات کی کثرت اور رنگارنگی کسی فنکار کے فن کی صفت ہو سکتی ہے قدر نہیں۔ ذاتی تجربات کا دائرہ محدود ہونے کے باوجود فنکار بڑا فن تخلیق کر سکتا ہے۔

فی الحقیقت یہ فنکار کی قوت تخیل ہے جو اسے ایک زندگی میں ہزار لوگوں کی زندگی جینے کا اہل بناتی ہے۔ تخیل کی مدد سے وہ زمان و مکان کی حدود کو پار کر سکتا ہے۔ جو کچھ اس پر نہیں بیتی اس کا تجربہ حاصل کر سکتا ہے۔ اور جو کچھ اس نے نہیں دیکھا یا بھگتا اسے دیکھ اور بھگت سکتا ہے۔ وہ ایک حاسد کو دیکھتا ہے اور سوچتا ہے حسد کی آگ میں سلگنے کے کیا معنی ہیں۔ وہ ایک خونی کو دیکھتا ہے اور سوچتا ہے آدمی کا قتل کر کے ایک آدمی کتنا آدمی رہ سکتا ہے۔ کہیں وہ اخبار میں پڑھتا ہے کہ ایک عورت نے عشق میں ناکام ہو کر خودکشی کر لی اور وہ سوچتا ہے کہ عشق میں کامیابی اور ناکامیابی کے کیا معنی ہیں۔ مشاہدہ فنکار کے ذہن میں یادداشت کی شکل میں محفوظ رہتا ہے اور تخیل مشاہدہ سے اپنی غذا حاصل کرتا ہے۔ فنکار نے اس دنیا میں جو کچھ دیکھا اور جو کچھ تجربہ کیا ہے اسے اپنے تخیل کی مدد سے ایسی گہرائی اور پہنائی بخشتا ہے جو محض ذاتی اور انفرادی تجربہ سے کہیں زیادہ شدید اور معنی خیز ہوتی ہے۔ یعنی فنکار کے تخیل میں اتنی قوت ہوتی ہے کہ وہ ایک عام تجربہ کی تمام وسعتوں اور گہرائیوں کی تھاہ لے سکے اور تجربہ کو اس کی آخری حدود تک پہنچا سکے۔

تخلیقی سرگرمی عبارت ہے خارجی دنیا اور گرد و پیش کی تہذیبی فضاؤں سے ایک ایسا رشتہ قائم کرنے سے جو حرکی ہو۔ یہ رشتہ لاگ کا بھی ہو سکتا ہے اور لگاؤ کا بھی۔ انحراف بھی اسی وجہ سے کیا جاتا ہے جس سے انسان کا رشتہ شدید ہو۔ اردو کا شاعر غزل کے خلاف بغاوت کر سکتا ہے، سانیٹ یا ہائکو کے خلاف بغاوت کے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ فنکار خارجی دنیا سے غافل یا بے نیاز نہیں ہوتا۔ لیکن خارجی دنیا کا تجربہ اس کا اپنا ہوتا ہے جسے وہ شخصی رنگ میں پیش کرتا ہے، کیونکہ وہ سائنسداں نہیں ہوتا جو معروض کا علم غیر شخصی انداز میں حاصل کرے۔ خارجی دنیا کو فنکار نے جیسا پایا اور بھگتا ہے، فنکار کا فن اسی کا آئینہ ہوتا ہے۔ حادثات کی

دنیا سے ٹکرا کر فنکار کا احساس ایک موہوم شکل میں اسے بے چین کرتا رہتا ہے۔ وہ نہیں جانتا کہ اسے کیا کہنا ہے تاوقتیکہ وہ کہہ نہیں لیتا۔ اگر وہ جانتا کہ اسے کیا کہنا ہے تو اس کے معنی ہوں گے کہ وہ تخلیق کی ہوئی چیز کو پھر سے تخلیق کر رہا ہے۔ تخلیق کا مطلب ہے موہوم دھندلے منتشر مواد کو فارم کے نظم و ضبط کے ذریعہ ایک مخصوص شکل عطا کرنا۔ اسی لیے فنکار نہیں جانتا اور جان بھی نہیں سکتا کہ جو چیز وہ تخلیق کر رہا ہے وہ اپنی آخری شکل میں کیسی ہوگی۔ وہ ان مقاصد سے بالکل مختلف بھی ہو سکتی ہے جو لکھتے وقت اس کے سامنے تھے۔ اس کا مقصد ہوتا ہے شیطان کو خبیث اور مکروہ بنانے کا لیکن شیطان شری قوت کا تاریک حسن پیدا کر لیتا ہے۔ کبھی وہ شیطان کی تصویر کشی کرنا چاہتا ہے لیکن یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے کہ وہ تو فی الحقیقت اپنی ہی تصویر بنا رہا ہے۔ سادہ لوح قاری یہ سمجھتا ہے کہ فن پارہ کسی ایک خیال یا ایک نکتہ کو پیش کرتا ہے، حالانکہ فن پارہ ایک ایسے تجربہ کا بیان ہوتا ہے جو پیچیدہ اور مبہم رہتا ہے اور اسے تجزیہ کر کے کسی ایک خیال یا ایک نکتہ تک محدود کرنے کی کوشش بار آور ثابت نہیں ہوتی۔ اس سوال کا بھلا کوئی جواب دے سکتا ہے کہ ہملٹ یا میکبتھ میں شیکسپیئر نے کون سا خیال پیش کیا ہے؟ یا ویسٹ لینڈ میں ایلیٹ کس نکتہ کو پیش کرنا چاہتا ہے۔ نظم وہی کہتی ہے جو کچھ کہ وہ ہوتی ہے۔ نظم میں معنی کا بیان ایک یا دو شعروں میں دو ٹوک انداز میں نہیں ہوتا۔ بلکہ معنی استعاروں علامتوں اور پیکروں، حتیٰ کہ لفظوں کی آوازوں کے شکنجہ میں اس طرح جکڑا ہوتا ہے کہ جہاں آپ نے معنی کو الگ کرنے کی کوشش کی تو معنی کے ساتھ ساتھ استعاروں کے دھاگے بھی الجھتے چلے آتے ہیں۔ تخلیق کے لمحہ میں معنی الفاظ میں ڈھلتے جاتے ہیں اور الفاظ معنی کی تشکیل کرتے جاتے ہیں۔ تخلیق کے عمل کے دوران فنکار احساس کی ایک دھند آلود لینڈ سکیپ سے گزرتا ہے۔ وہ چیزوں کو وضاحت بخشتا ہے واضح خدوخال عطا کرتا ہے، تجرید کو ٹھوس بناتا ہے اور لاشعور کی دھندلی فضاؤں کو اجالتا ہے۔ اور اس طرح دھند چھٹتی ہے اور احساس کی موہوم سرزمین کھلی دھوپ میں چمک اٹھتی ہے۔ جب آپ اس سے پوچھیں گے کہ وہ کون سی بات کہنا چاہتا تھا تو وہ پوری لینڈ سکیپ کی طرف اشارہ کر دے گا۔ لینڈ سکیپ میں درختوں کا جھنڈ،

چٹانیں اور جھرنوں کا پانی ہوتا ہے۔ معلم کسی چٹان پر بیٹھا وعظ کرتا نظر نہیں آتا۔

شلر نے فارم کو تخلیق کی اندھی جبلت کے ہاتھوں مادے کی تباہی کہا ہے۔ خود ارسطو کے یہاں یہ تصور ملتا ہے کہ فارم فنکار کے ذہن میں ہوتا ہے جب کہ مادہ یا مواد خارج کی چیز ہے۔ مجسمہ کا تصور فنکار کے ذہن میں ہوتا ہے جسے وہ پتھر کی سل میں منتقل کرتا ہے۔ پتھر ایک پتھر کی حیثیت سے گویا تباہ ہو جاتا ہے اور ایک مجسمہ کی شکل میں نیا روپ اختیار کرتا ہے۔ اب آپ مجسمہ پر ایک پتھر کی حیثیت سے یا ایک پتھر کے جزو کی حیثیت سے غور نہیں کرتے بلکہ ایک فن پارہ کے طور پر اس پر دھیان مرکوز کرتے ہیں۔ معاشرتی نقادوں کی مصیبت یہی ہے کہ وہ [illegible] پر غور نہیں کرتے بلکہ اس کو بیشتر انسانوں کو نظر انداز کر کے پورے سماج کی [illegible] بحث شروع کر دیتے ہیں۔ فن پارہ ایک ترتیبی وحدت ہوتا ہے یعنی وہ تمام عناصر جو ایک فن پارے کو جمالیاتی سالمیت بخشتے ہیں وہ سب اس کے اندر موجود ہوتے ہیں، فن پارے کے باہر نہیں ہوتے اور اگر باہر رہتے ہیں یا ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ باہر رہ گئے ہیں تو اس میں قصور فن پارے کا نہیں ہمارے علم کی محدودیت کا ہے۔ وہ تصویریں یا نظمیں جن کا موضوع یونانی اساطیر سے لیا گیا ہے ان سے لطف اندوز ہونے کے لیے اس طرح کی واقفیت ضروری ہے۔ اعلیٰ ادب کا مطالعہ ایک ایسے پختہ اور تربیت یافتہ ذہن کا مطالبہ کرتا ہے جو گرد و پیش کی دنیا اور اس کے تہذیبی ورثہ سے باخبر ہو۔ جس طرح فنکار اپنی پوری نسل کے تہذیبی ورثہ اور دانشمندی کو اپنے اندر تحلیل کر کے تخلیق فن کرتا ہے، اسی طرح ایک تربیت یافتہ قاری اپنے علمی و تہذیبی سرمایہ کو جزو شخصیت بنا کر فن پارہ کی طرف بڑھتا ہے۔ صاف بات ہے مطالعہ کا یہ طریقہ ریلوے بک اسٹال سے کوئی بھی دیدہ زیب کتاب خریدنے اور دوسرے اسٹیشن پر پھینک دینے سے نوعی طور پر مختلف ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ اعلیٰ ادب سے فیضیابی کے لیے کسی اختصاصی علم کی ضرورت نہیں ہوتی، اور جس علم کی ضرورت ہوتی ہے وہ ایک تعلیم یافتہ ذہن اپنی دانشورانہ سرگرمیوں کے ذریعہ غیر شعوری طور پر حاصل کرتا رہتا ہے۔ اپنی زبان کے مقابلہ میں اسے دوسری زبانوں کے تہذیبی ورثہ کو زیادہ عرق ریزی سے سمجھنا

پڑتی ہے۔ اسی لیے دوسری زبانوں کی شاعری کو شخص پڑھ نہیں پاتا [illegible]
ان کا مطالعہ کرنا پڑتا ہے۔ فن پارہ کے تمام بلاغت ہونے کے باوجود [illegible]
وہ اپنے اندر ایک جہان معنی لیے ہوتا ہے اور اس معنی کی تفہیم فن پارہ کے اندر
رہ کر حاصل کی جاتی ہے۔ باہر دیکھ نہیں اور قاری کے لیے ضروری نہیں ہوتا کہ وہ
دوسرے علوم اور ماخذات سے معلومات حاصل کرے یا کسی خاص [illegible]
پیدا کرے۔ اس کے لیے زندگی [illegible]
باشعور انسان کے طور پر وہ حاصل کرتا ہے۔ فنکار [illegible]
ہے۔ فنکار کے جمالیاتی تجربہ کو اس تجربے [illegible]
ہے جسے زندگی اور کائنات [illegible] کے سامنے [illegible] ہے۔ [illegible]
فریم [illegible] کی دوسری چیزوں سے [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] فریم میں زندگی کا موجود [illegible]
اس طرح فن کی حقیقت [illegible] کا نمونہ بن جاتا ہے۔ [illegible] نئی ترتیب
و ترتیب [illegible] نئی ترتیب دیتا ہے [illegible] فنکار کے [illegible]
[illegible] ہوتی ہے۔ آرٹ [illegible] محض زندگی کا عکس نہیں ہوتا بلکہ [illegible] زندگی
کا عکس ہوتا ہے جسے فنکار نے دیکھا ہے۔ اسی لیے فنکار کے لیے ممکن نہیں کہ وہ
مستعار نقطہ نظر سے زندگی کو دیکھے اور تقلید وہ اپنی شخصیت کو مکمل طور پر [illegible]
دوسروں کے نظریات کا حلقہ بگوش نہ ہو جائے۔ [illegible] زیادہ سے زیادہ یہ
[illegible] ہے کہ وہ دیکھے کہ زندگی کا جو عکس فن میں نظر آتا ہے وہ [illegible] یا فنکار
جو کچھ دیکھ رہا ہے وہ ٹھیک سے دیکھ رہا ہے یا نہیں۔ فنکار سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ
زندگی کو نقاد کے نقطہ نظر سے دیکھے قابل عمل نہیں ہے۔ کیونکہ آدمی کے لیے
ممکن نہیں کہ وہ دوسروں کے طرز احساس اور شخصیت کے مطابق اپنی شخصیت
کو ڈھالے۔ اوپر کے تجزیہ سے یہ بھی واضح ہو گیا ہو گا کہ فارم نے مادہ کو تبدیل کر دیا

در فن پارے میں جو مواد ہے اس نے ایک خاص شکل اختیار کر لی ہے جو فارم کی عطا کردہ ہے۔ اب آپ فارم کے مواد پر اس طرح غور نہیں کر سکتے گویا وہ زندگی کا مواد ہے۔ زندگی کا مواد فنکار نے مواد بنا لیا ہے۔ جس پر غور کرتے وقت ہیئتی حدود کا خاص طور پر خیال رکھنا پڑتا ہے۔

وہ لوگ جو ادب میں موضوع پر اصرار کرتے ہیں ان کا کہنا ہے کہ فارم کا لفظ بذات خود کسی کسی کی طرف اشارہ کرتا ہے اور انتہائی داخلی شخصی اور غنائی نظم میں بھی کوئی نہ کوئی خیال، تجربہ یا واقعہ ایسا ہوتا ہے جسے نثر کی زبان میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ ان کے برخلاف ہیئت پسندوں کا کہنا ہے کہ نظم کا تو نشوونما پا کر اب شاخوں، پتوں اور پھولوں میں بدل گیا ہے۔ اور اس پورے بھرے پرے درخت سے فن پارہ ہے۔ اب آپ اس بیج کو الگ نہیں کر سکتے جس سے درخت پھوٹا ہے۔ شاعری کا یہ نباتاتی تصور جو ایک طرف تو افلاطون کے نظریۂ نقل کا توڑ ہے اور دوسری طرف اخلاقی اور تلقینی بدعت کی تنسیخ ہے، رومانیوں کا دیا ہوا ہے جو بعد میں علامت پسندوں اور روس کے ہیئت پسندوں میں مقبول ہوتا ہوا ہمارے زمانہ تک پہنچا ہے۔ ہمارے زمانہ میں ہیئت اور موضوع کے تصور نے جو مقبولیت حاصل کی ہے اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ مارکسی خیالات کے تحت اشتراکی حقیقت نگاری والے ادب نے موضوع کو ہیئت سے الگ کر کے اس کی سماجی معنویت پر اتنا زور دیا کہ فنکاری محض مشاطگی بن گئی۔ یعنی فنکار کے لیے ایک اچھا کرافٹ میں ہونا کافی ہے باقی موضوع تو اسے سماج یا ریاست بھی دے سکتی ہے اور اس کا کام اس موضوع کو گویا عوام کے لیے دلکش اور دلنشیں بنا کر پیش کرنا ہے۔ جو لوگ ادب اور آرٹ کی جمالیات سے واقف ہیں وہ جانتے ہیں کہ یہ تصور کتنا ناقص ہے۔ یہ تصور اس غلط مفروضہ پر مبنی ہے کہ فنکار کے پاس اسلوب اور زبان کا رنگ و روغن ہوتا ہے جس سے وہ کسی بھی موضوع کو چمکا کر پیش کر سکتا ہے۔ اسی تصور کا ایک شاخسانہ یہ تصور بھی ہے کہ آرٹ، فلسفہ اور دوسرے علوم کے پیچیدہ اور مشکل مسائل کو آسان بنا کر پیش کرتا ہے۔ اول تو یہ کہ آرٹ اور خصوصاً جدید آرٹ کتنا

آسان ہے اس سے ہم بے خبر نہیں۔ دوم یہ کہ دوسرے علوم خصوصاً فلسفہ اور ہمارے
زمانہ میں نفسیات، اقتصادیات اور عمرانیات کے تصورات کے ساتھ ادب و آرٹ
نے جو سلوک کیا ہے اس کا اگر غور سے مطالعہ کیا جائے تو ان علوم سے ادب کو
خوش ہونے کے مواقع کم ہی میسر آئیں گے۔ فرائڈ نے [illegible] سے
ذریعہ سینٹ بیو [illegible]

[illegible] سے فلسفہ برگساں [illegible] عبد الرحمن بجنوری [illegible]
[illegible]
[illegible] شاعروں سے خوش نہیں [illegible]
[illegible] نظر آتا ہے تو [illegible] مارکسزم [illegible]
وجہ یہ ہے کہ [illegible] کسی نظام فکر کی پیروی کرنے [illegible]
[illegible] چیز لے لیتا ہے اور جو کچھ وہ لیتا ہے اسے فن کار [illegible]
[illegible]
[illegible] حقیقت بیان کرتا ہے [illegible] صداقت [illegible]
[illegible]
[illegible] موضوع کو ہیئت سے الگ کر کے [illegible]
[illegible] موضوع پر ایک سماجی علوم کے ماہر کی طرح غور [illegible]
محسوس کرنے لگتا ہے کہ جو بات سماجی اور سیاسی [illegible]
[illegible] سے بھلا فن کار بے نیازی کیسے برت سکتا ہے؟ آپ تو جانتے ہی ہیں کہ
روزانہ اخبار میں کم از کم پانچ دس خبریں تو ایسی آتی ہی ہیں جو ہماری [illegible] کے
اہم ترین واقعات کی خبر دیتی ہیں۔ ڈالر کا بحران ایک [illegible] اقتصادیات کے پیٹ
میں [illegible] پیدا کر سکتا ہے، لیکن فن کار ان [illegible] کی بجائے اپنے زخم دل کی
کا ذکر کرتا رہتا ہے۔ کسی عام مسلمان سے پوچھیے وہ تو یہی کہے گا [illegible] زمانے
میں شاعری کا موضوع تو مسئلہ [illegible] کا مسئلہ ہی ہو سکتا ہے [illegible] موجودہ [illegible]
[illegible] اور عورت پر شعر کہنا زبردست ذہنی عیاشی ہے۔ اگر [illegible]
جائے تو [illegible] کے زمانہ میں اردو شاعروں کا موضوع [illegible]

ہو ہی نہیں سکتا۔

ہیئت پسند جب کہتے ہیں کہ نظم کے معنی وہی ہیں جو نظم کے ایک ایک لفظ میں سرایت کیے ہوتے ہیں اور نظم کا مواد اس کی ہیئت سے الگ نہیں، اور نظم کی قدر اس کے موضوع یعنی مواد میں نہیں بلکہ اس کی ہیئت میں ہے تو وہ [illegible] نہیں [illegible] اور نقاد کا مسئلہ حل نہیں ہوتا جو نظم کے معنی موضوع [illegible] تجربہ [illegible] نظم کی تشریح [illegible] حصوں سے [illegible] ہو جاتے [illegible] نہیں کہ نظم [illegible] اسلوب [illegible] مواد [illegible] ہے۔ وہ موضوع یعنی [illegible] ہیئت سے الگ [illegible] شخصی [illegible] عملی [illegible] تنقیدی [illegible] نظم کی ہیئت سے [illegible] سے الگ [illegible] ہے۔ ان کی موٹی الجھن [illegible] ہیئت [illegible] ٹوٹ پھوٹ [illegible] اس [illegible] موضوع کو [illegible] طرح [illegible] نظم سے الگ کرنا [illegible] ہیں۔ اپنی تنقیدی مجبوریوں کے تحت [illegible] طرح [illegible] نقاد کے [illegible] ہیں۔ عملی شاعری میں تو مواد کا عنصر بہت ہی [illegible] باریک ہوتا ہے لیکن ناول، افسانہ اور مختلف [illegible] قسم کی بیانیہ شاعری مواد کو کافی [illegible] سے ہوتی ہے۔ نقاد کے لیے مواد کی ہیئت سے الگ کرنا مشکل نہیں ہوتا۔ وہ ناول اور ڈرامے کے کرداروں کی نفسیاتی الجھنیں، اخلاقی کشمکش، [illegible] رویے کا تجزیہ اور محاکمہ کرتا ہے۔ وہ ناول کی واقعہ نگاری، جزئیات نگاری، حقیقت پسندی کی بھی بحث کرتا ہے۔ وہ یہ بھی دیکھتا ہے کہ ناول کا موضوع کیا ہے، اس کی سماجی و اخلاقی اہمیت کیا ہے۔ اس کے بعد وہ ناول یا ڈرامے کی ہیئت پر نظر کرتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ فنکار نے اپنے مواد کو پیش کرنے میں کون سے تکنیکی حربوں کو استعمال کیا ہے۔ اس کی لفظیات اور زبان کی کیا خصوصیات ہیں، اس کا انداز

بیان کس نوع کا ہے، روایتی ہے، سجا سجایا ہے، سادہ و پُرکار ہے، پیچیدہ اور گنجلک ہے۔ اس نے تشبیہوں، استعاروں اور علامات کا استعمال کس ڈھنگ سے کیا ہے۔ تشبیہیں فرسودہ تو نہیں، استعاروں کی غیر ضروری بھرمار تو نہیں، علامت موزوں ہیں یا نہیں، یعنی ان چیزوں کی مناسب نمائندگی کرتی ہیں یا نہیں جن کے لیے وہ استعمال کی گئی ہیں۔ غرض یہ کہ تنقید کا [illegible] طریقہ کار موضوع و ہیئت کی ثنویت پر قائم ہے۔ قاری فن پارہ کو ایک وحدت کے طور پر قبول کرتا ہے۔ جب فن پارہ اس کی سمجھ میں نہیں آتا، یا اگر سمجھ میں آتا ہے لیکن وہ اسے تنقیدی طور پر سمجھنا چاہتا ہے تو فن پارہ کو وہ مواد اور ہیئت میں تقسیم کرتا ہے۔ لیکن اس تقسیم کے بعد جب وہ پھر فن پارہ کی طرف پلٹتا ہے تو فن پارہ اس کے لیے ایک وحدت ہی ہوتا ہے۔ تنقیدی مطالعہ کے دوران وہ موضوع یا مواد کو ہیئت یا زبان سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھتا۔ کوئی نظم کا پڑھنا اور اس سے لطف اندوز ہونا نظم کا تجزیہ کرنے یا اس کا تنقیدی مطالعہ کرنے سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ پڑھنے کے دوران ہم نظم کے موضوع یا مواد کو اس کی ہیئت سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھتے ایسا نہیں ہوتا کہ ہم ایک سطح پر خیال سے لطف اندوز ہوں اور دوسری سطح پر اس اسلوب سے جو خیال کی پیش کش کے لیے ایجاد کیا گیا ہو۔ [illegible] یا نظم میں جو معانی و مفہوم وارد ہوتے ہیں تو آپ ان الفاظ سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھتے جن کے ذریعہ وہ بیان ہوئے ہیں۔ نظم کے مطالعہ کے دوران آپ ایک تجربے سے گزرتے ہیں یہ تجربہ وحدانی ہے۔ نظم کو ختم کرنے کے بعد آپ موضوع اور ہیئت کو الگ الگ کر کے دیکھتے ہیں لیکن جب دوبارہ نظم پڑھنا شروع کرتے ہیں تو پھر ان [illegible] کیونکہ [illegible] نظم کو پا نہیں سکتے نظم کو پڑھتے وقت آپ ایک ایسے تجربے سے گزرتے ہیں جو اپنی کلیت اور تکمیل میں وحدانی ہے۔ اور ہیئت اور موضوع کی تفریق قاری کے ذہن میں ہوتی ہے نظم میں نہیں ہوتی۔ اسی طرح حسنِ خیال اور حسنِ بیان سے الگ الگ واقفیت حاصل کرنے کے باوجود جب آپ نظم کی دنیا میں داخل ہوتے ہیں تو نظم آپ کو حسنِ خیال بخشتی ہے نہ حسنِ بیان، بلکہ حسن کے تجربہ سے دوچار کرتی ہے

جو خیال اور بیان دونوں کے باہم کا نتیجہ ہے۔ جب آپ نظم سے لطف اندوز ہونے اس کے تجربہ میں شریک ہونے، اس کا پورا اثر قبول کرنے کے لیے نظم کو پڑھتے ہیں تو آپ کا طریقہ یہ نہیں ہوتا کہ آپ زبان کو ایک الگ چیز کے طور پر دیکھیں، معنی کو دوسری چیز کے طور پر، اور پھر دونوں کو باہم ملا کر تیسری چیز کو حاصل کرنے کی کوشش کریں جو آپ کے نزدیک نظم ہے۔ بریڈلے نے ایک دلچسپ مثال کے ذریعہ اس نکتہ کی وضاحت کی ہے کہ نظم کو پڑھتے وقت آپ معنی کو زبان سے اتنا ہی علاحدہ کر کے دیکھتے ہیں جتنا مثلاً کسی آدمی کو مسکراتا دیکھ کر آپ اس کے چہرے کے خطوط کو اور اس کے احساس کو علاحدہ کرتے ہیں یا اس احساس کو جس کا اظہار چہرے کے سکڑتے خطوط ہیں، ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھتے ہیں۔ جس طرح خطوط اور اس کے معنی آپ کے لیے ایک ہیں اسی طرح نظم میں الفاظ و معنی بھی ایک ہوتے ہیں۔

لیکن اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم کبھی تنقیدی ضرورتوں کے تحت ہیئت و معنی کو الگ الگ کر سکتے ہیں۔ تنقید معنی کی وضاحت، موضوع کا تجزیہ اور طرزِ احساس کا مطالعہ کر سکتی ہے لیکن یہ طریقہ کار موضوع چننے اور طرزِ احساس کی تخلیق کرنے والے طریقہ کار سے مختلف ہے۔ انفرادی تنقید مجبوری میں موضوع کو ہیئت سے الگ کرنے کا ناجائز فائدہ نہیں اٹھاتی۔ لیکن یہ اخلاقی طور پر پسندیدہ بات نہیں کہ وہ موضوع کو ہیئت سے الگ کر کے، ہیئت یا اضافیات کی تجربہ گاہ میں لے جائے اور اس پر عمل جراحی کرے۔ عمل جراحی پوری نظم پر ہونا چاہیے کیونکہ ہیئت سے الگ ہونے کے بعد موضوع وہ معنی نہیں رکھتا جو ایک مخصوص ہیئت اسے عطا کرتی ہے۔ قاری کو حق ہے کہ کسی پیچیدہ گنجلک یا مبہم نظم کو سمجھنے کے لیے معنی کے اس رنگ کی تلاش کرے جس سے نظم کا درخت پھوٹتا ہے۔ آپ اسے لاکھ سمجھائیں کہ معنی کو ہیئت سے الگ کرنا گوشت کا ناخن سے جدا کرنا ہے، وہ اپنی بات پر اڑا رہے گا۔ وہ نظم سے لطف اندوز ہونے کے لیے نظم کو سمجھنا چاہتا ہے۔ باوجود اس کے کہ وہ ایلیٹ کی اس بات کو کہ آپ نظم کو اس وقت تک سمجھ بھی نہیں سکتے جب تک آپ اس سے لطف اندوز نہ ہوں تو تسلیم کی

درست سمجھتا ہے۔ اسے اس دوڑ کی تلاش ہے جس کا سرا پکڑ کر وہ نظم کی پُرپیچ راہوں سے گزر سکے۔ قاری پوچھتا رہے گا کہ نظم کے معنی کیا ہیں، ناول کی تھیم کیا ہے، ڈرامے کی کہانی کیا ہے؟ صاف بات ہے کہ قاری جس چیز کا مطالبہ کر رہا ہے وہ تنقید نہیں بلکہ شرح و تفہیم ہے۔ فنکار اور نقاد ایسے مطالبوں سے بے خبر نہیں ہوتے۔ نقاد شرح اور "کنجیاں" لکھتے ہیں اور فنکار اپنی تلمیحات، علامات اور حوالوں کے تشریحی نوٹ بھی دیتے ہیں لیکن نقاد اس معنی کا تجزیہ نہیں کرتا جو شرح میں بیان ہوتے ہیں۔ وہ تجزیہ نظم، ناول اور ڈرامے کا بھی کرتا ہے اور ہیئت اور موضوع کی ثنویت کو جو تنقیدی مجبوری کے تحت وجود میں آتی ہے، فن پارے کی وحدت کی حقیقت کی اساس نہیں بناتا۔

چاک سے لے کر خدا تک ہر چیز آرٹ کا موضوع بن سکتی ہے لیکن اس کے موضوع کے اچھا یا بڑا ہونے کے متعلق نقاد یا فنکار کوئی بھی [illegible] حکم دینے کی پوزیشن میں نہیں ہوں۔ وجہ یہ ہے کہ واقعہ جب تک اپنی قدر پیدا نہیں کرتا یا ایسی معنویت حاصل نہیں کرتا جو فن کے لیے کارگر ہو جب تک [illegible] وقوع پذیر ہونے والے حادثات کو چھوڑ دیجیے تاریخی واقعات عظیم سے عظیم ہوں، اپنے فن کا موضوع نہیں بنتے۔ واقعہ [illegible] کتنا ہی عظیم اور اہم کیوں نہ ہو وہ اس وقت تک فن کا موضوع بننے کی حیثیت پیدا نہیں کرتا جب تک وہ فنکار کے احساس، فکر اور تخیل میں پرورش پا کر ایک ایسی معنویت حاصل نہیں کرتا جو آرٹ کے جمالیاتی تجربہ کی تشکیل کر سکے۔ واقعہ کی تاریخی [illegible] بہت ہو سکتی ہے، اس کی قدر ہو سکتی ہے لیکن ضروری نہیں کہ جمالیاتی قدر بھی ہو۔ تاریخی واقعات فنکار کے شعور کا حصہ ہو سکتے ہیں لیکن ضروری نہیں کہ وہ اس کے تخلیقی شعور کا حصہ بھی بنیں۔ وہ تمام واقعات جو اس کے شعور کا حصہ ہیں، [illegible] ان سے کچھ اس کے تخلیقی شعور کا حصہ بھی ہو سکتے ہیں، اور اس طرح فن پارے پر ان کے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں۔ لیکن کون سا واقعہ موضوع فن بنے [illegible] اس کے متعلق کوئی پیش گوئی نہیں کی جا سکتی۔ ہر فنکار کے لیے ہر واقعہ فن کا موضوع نہیں بن سکتا، ورنہ ایک ہی واقعہ پر [illegible]

چھوڑ دیا۔ ہمارے وقت نے دو چار اہم ترین واقعات کو لیجیے۔ ایٹم بم، چاند کا سفر، ضبط تولید کی ہوں۔ ان تینوں واقعات نے انسانی زندگی، انسانی علم اور انسانی اخلاق و حس کو جس طرح متاثر کیا ہے ہم اس سے بے خبر نہیں۔ سوال یہ ہے کہ ان واقعات پر کتنا ادب تخلیق ہوا ہے۔ ایٹم بم پر بھی بڑی کافی نظمیں مل جائیں گی۔ ہاں ضبط تولید کی خوبی پر شاید نہ ملیں۔ دونوں پر افسانے، ڈرامے اور ناول تو شاید لکھے ہی نہیں گئے۔ چاند کے سفر پر اردو میں چار پانچ بھی نظمیں لکھی گئی ہیں۔ لیکن افسانے، ڈرامے اور ناول نہیں لکھے گئے۔ یہ تینوں واقعات فنکار کے شعور و حس [illegible]

[illegible] کے مطابق [illegible]

ہے دشمنِ انسانیت ہے کیونکہ آج سب سے بڑا مسئلہ [illegible] میں [illegible] مسئلہ نہیں بلکہ انسانی آبادی کا مسئلہ ہے جو کسی طرح [illegible] نہیں آ رہا۔ فنکار کا کام گرد و پیش کی زندگی کو آرٹ کے لیے [illegible] کام ہے اور اگر گرد و پیش کی پوری زندگی آرٹ کے لیے [illegible] نہیں [illegible] مطلب یہ ہے کہ آرٹ کی چند حدود ہیں۔ فنکار زیادہ سے زیادہ [illegible] کو [illegible] اور اپنی شخصیت کو [illegible] ہو گئے۔ [illegible] خوبصورت اور درخشاں بناتے ہیں۔ [illegible] کی کان میں گرتے ہیں اور [illegible]

اس دنیا میں ہر آدمی اپنی ذات میں ایک [illegible] کے لیے ایک [illegible] خواہ وہ [illegible] اس سے کہیں زیادہ وہ فارم کے ذریعہ [illegible]

خام ہوگی تو کردار بھی ناقص ہوگا ۔ اور ناول میں جب کردار ہی ناقص ، بے جان جو بن رہا تو اس میں ہماری انسانی دلچسپی بھی ختم ہو گئی ۔ اب وہ ہماری ہمدردیوں کا اہل ہی نہیں رہا ۔ ایسا کردار فنکار کے آدرش واد کا نمائندہ ، اس کے نظریہ کا مبشر یا اس کے انقلابی اور لبرل خیالات کا ہو سکتا ہے ، ایسا جیتا جاگتا انسان نہیں ہو سکتا جو ہماری دلچسپی کا مرکز بنے ۔ ایسا کردار ہمیں فنکار کے متعلق ، فنکار کی انسان دوستی اور روشن خیالی اور ترقی پسندی کے متعلق بہت کچھ بتا سکتا ہے ۔ انسان کے متعلق کچھ نہیں بتا سکتا ۔ انسان کی اندرونی روحانی اور سماجی کشمکش کی آگہی وہی کردار بخش سکتا ہے جو ہملٹ اور میکبتھ ، مادام بواری اور راسکول نیکوف کی طرح گہرے ، پیچیدہ اور گول ہو اور ایسے کردار اس وقت تک جنم نہیں لیتا جب تک فنکار کو اپنے فن اور فارم پر خلاقانہ قدرت حاصل نہ ہو ۔ پریم چند کے تو تمام ناول ان پاک ، صالح اور صحت مند موضوعات پر لکھے گئے ہیں جن کی آرتی پوجا ہمارے معاشرتی نقادوں کا روزانہ کا عمل ہے ۔ اس کے باوجود یہ ناول کمزور ہیں کیونکہ ان کا آرٹ کمزور ہے ۔ پریم چند کے برعکس ذرا ڈکنس کے ناول پڑھیے ۔ وہ بھی پریم چند ہی کی طرح سماجی ناول نگار ہے ، کافی جذباتی بھی ہے ، فن کے معاملہ میں بہت سلیقہ مند بھی نہیں ، اس کے باوجود جو لازوال کردار اس نے تخلیق کیے ہیں ، جو بے مثال واقعہ نگاری اس کے یہاں ملتی ہے ، جو بیانیہ آرٹ اس کے ناولوں میں جن رفعتوں پر پہنچا ہوا ہے اس کا سراغ بھی ہمارے یہاں نہیں ملتا ۔ ڈیوڈ کاپرفیلڈ کا ذرا غور سے مطالعہ کیجیے اور دیکھیے کہ کردار نگاری ، واقعہ نگاری اور موڈ کی پوری فنکارانہ پیش کش میں ایک وکٹورین ناول نگار بھی کتنا جدید ہو سکتا ہے ۔ ڈکنس کا آرٹ اتنا بڑا ہے کہ اس کی اصلاح پسندی ، سماجی مقصدیت اور جذباتیت تنکوں کی طرح اس کے وفورِ تخلیق میں بہتی رہتی ہے ۔ ناول کی عمارت عظیم ، فلک بوس اور پرجلال ہو تو لوگ ادھر ادھر دیواروں کی دراڑوں اور شکستہ محرابوں کی طرف انگشت نمائی نہیں کرتے ۔ ہماری ناولوں کی دیواریں کچی اور چھت پھونس کی ہوتی ہے لیکن اس پر جھنڈا انسانیت دوستی کا لہراتا ہے اس

لیے عقیدت مند لوگ جھنڈے کو سلام کرتے ہیں اور مجونس کی جھونپڑی پر نظر نہیں کرتے۔ سماجی تحریمات کے مقدس آستانوں پر قارئین کی جبین نیاز کو جھکوانے کا رویہ فنکار کی طاقت نہیں، کمزوری ہے۔ سماجی بھلمنسی کے آسن پر تو جو بھی بیٹھے گا لوگ اس کے چرن چھوئیں گے لیکن فنکار ایسے آسن پر نہیں بیٹھتا۔ وہ تو فن کی پُرپیچ راہوں پر سفر کرتا ہے اور ان دیکھی اور انجانی دنیاؤں کی دریافت کرتا ہے۔ ان راہوں پر اگر اسے انسان دوستی اور سماجی خیر خواہی کے نیک جذبوں سے ہاتھ دھونا پڑیں تو وہ ہاتھ دھو لیتا ہے۔

موضوع اور مواد کا تعلق چونکہ زندگی اور خارجی دنیا سے ہے اس لیے ان کی بحث قدرتی طور پر اخلاقیات اور سماجیت کی حدود میں داخل ہو جاتی ہے جبکہ ہیئت کی بحث کو جمالیات تک محدود رکھا جا سکتا ہے۔ ادب پر جمالیات اور سماجیت دونوں کے دعوے ہمیشہ شدید تر رہے ہیں۔ کبھی ایک پر زیادہ زور دیا جاتا ہے کبھی دوسرے پر۔ ادبی تاریخ اسی کشمکش کی داستان ہے۔ جب کسی ایک دعوے پر اصرار غلو کی حد تک پہنچتا ہے تو ردعمل کے طور پر ایسے رجحانات جنم لیتے ہیں جو دوسرے دعوے پر اصرار کرتے ہیں۔ بڑا ادب دونوں میں توازن قائم رکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اوان گارد توازن کی بجائے انحراف اور تصادم سے کام لیتا ہے۔ اسی لیے اس کے یہاں تجربوں کی ریل پیل ہوتی ہے۔ بڑا ادب، تجربہ، بغاوت اور اجتہاد سے کام لیتا ہے لیکن سب کچھ کرنے کے بعد آخر میں توازن کو پالیتا ہے جسے روایت پسند کھوئے ہوتے ہیں اور اوان گارد پا نہیں سکتے۔

فنکار یہ توازن پیدا کرتا ہے، لیکن اس کی بنیادی دلچسپی موضوع میں نہیں ہوتی بلکہ ہیئت میں ہوتی ہے۔ فی الحقیقت وہ اپنے موضوع کے پیچھے اتنی مغز پاشی نہیں کرتا جتنی شاید نقاد کرتے ہیں۔ اس موقع پر موضوع اور مواد میں فرق کرنا ضروری ہے سمجھیے کہ کسی نظم کا موضوع جنگ ہے لیکن جیسا کہ بریڈلے نے بتایا ہے موضوع نظم کے اندر نہیں ہوتا، نظم کے باہر ہوتا ہے۔ نظم کے اندر تو جنگ کے متعلق فنکار کے خیالات، احساسات، تجربات اور واقعات ہوتے ہیں۔ یہ سب مل کر نظم کا مواد

تشبیہیں دیتے ہیں۔ یہ قاری ہے جو نظم پڑھ کر کہتا ہے کہ نظم کا موضوع جنگ ہے، یا نظم جنگ پر لکھی گئی ہے۔ نظم کا عنوان اگر جنگ ہے تو ہم سمجھنے لگتے ہیں کہ اس کا موضوع بھی جنگ ہے۔ جنگ کا عنوان پڑھ کر ہمارے ذہن میں چند خیالات اور تاثرات پیدا ہوتے ہیں جو لفظ جنگ کے دیے ہوئے ہوتے ہیں۔ ہم سمجھتے ہیں کہ نظم میں ایسے ہی خیالات یا تاثرات کا بیان ہوگا، جنھیں جنگ کے لفظ سے ہم منسوب کرتے ہیں۔ لیکن نظم میں ان خیالات کا بیان نہیں ہوتا جو جنگ کا لفظ ایک عام آدمی کے ذہن میں پیدا کرتا ہے۔ نظم میں ان خیالات و تاثرات کا بیان ہوتا ہے جو شاعر کے ہوتے ہیں۔ گویا نظم کا مواد وہ خیالات، تجربات، تاثرات اور واقعات ہوتے ہیں جو شاعر کے اپنے ہوتے ہیں۔ یہ نظم کا مواد ہے اور جیسا کہ بریڈلے نے بتایا ہے کہ یہ مواد نظم کا موضوع نہیں اور موضوع کی طرح فارم نہیں بلکہ پوری نظم ہے۔ یعنی نظم تشکیل پاتی ہے مواد اور زبان سے جو باہم مل کر فارم کی تشکیل کرتے ہیں۔ گویا موضوع ایک الگ چیز ہے، اور نظم، مواد اور فارم دوسری چیز۔ جیسا کہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ مسجد قرطبہ کا موضوع مسجد قرطبہ ہے، لیکن نظم کا مواد زمان و مکان پر شاعر کا فلسفیانہ تفکر، فن اور عقیدے کے مسئلہ پر چند خیالات، مسجد کے بے شمار ستونوں کا ذکر، شام اور دریائے کبیر کی روانی کے چند مناظر، اور ایک پوری تہذیب اور تمدن سے شاعر کے جذباتی لگاؤ کے بیان پر مشتمل ہے۔ یہ مواد ایک ایسے اسلوب اور ایسی زبان میں بیان ہوا ہے جو خود شاعر کی اپنی ہے۔ گویا نظم کا فارم، نظم کی زبان، اسلوب اور مواد ہے۔ لیکن نظم کا موضوع مسجد قرطبہ ہے جو نظم کے اندر نہیں بلکہ نظم کے باہر ہے یعنی میرے اور آپ کے ذہن میں ہے نظم کا موضوع مسجد قرطبہ ہے لیکن اس کا مواد مسجد کے علاوہ اور بہت سے عناصر پر مشتمل ہے۔ یہ مواد اور فارم مل کر پوری نظم بنتی ہے۔ صاف بات ہے کہ نظم کی شعری قدر موضوع میں نہیں رہی بلکہ موضوع کی ضد یعنی 'پوری نظم' میں رہی ہے۔ مسجد قرطبہ پر ایک نہیں دوسری بھی سیکڑوں نظمیں لکھی جا سکتی ہیں۔ وہ کامیاب بھی ہو سکتی ہیں اور ناکام بھی۔ لہٰذا موضوع نظم کی قدر و قیمت کا تعین نہیں کرتا بلکہ مواد اور فارم گویا پوری نظم سے نظم کی قدر کا تعین ہوتا

ہے۔ چاک پر اچھی نظم لکھی جا سکتی ہے اور خدا پر لکھی گئی نظم ناکام اور پھسڈی بھی ہو سکتی ہے۔ گویا موضوعات کی قدر نہیں اس لیے موضوع کو اچھے یا برے، خوبصورت اور بدصورت، نمایاں اور غیر نمایاں، عظیم اور حقیر میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ بلکہ غیر اور غیر دلچسپ موضوع پر بھی خوبصورت نظم لکھ سکتا ہے۔ وہ کسی بھی موضوع سے متعلق ہماری پیشین گوئی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ شاعر کو موضوعات تک محدود کرنے کی ہماری پوری سرگرمی اپنے معنی کھو بیٹھتی ہے۔ وہ فنکار موضوع کو اہمیت نہ دیتے آئے ہیں۔ سماجی ناانصافی کے موضوع پر ڈکنس اور پریم چند دونوں نے لکھا۔ لیکن ڈکنس پریم چند سے بڑا فنکار ہے کیونکہ ڈکنس کا مواد اور فارم دونوں پریم چند سے بہتر ہے۔ فنکار کے لیے اور نقاد کے لیے بھی سماجی ناانصافی ایک اخلاقی قدر ہو سکتی ہے، جمالیاتی قدر نہیں۔ اسی لیے فنکار اس وجہ سے بڑا فنکار نہیں ہوتا کہ اس نے جنگ، امن، قومی آزادی اور انقلاب جیسے اہم اور شاندار موضوعات پر قلم اٹھایا۔ یہ موضوعات اس کی بڑائی کا تعین نہیں کرتے۔ ضروری نہیں کہ قومی شاعر بڑا فنکار بھی ہو۔ فنکار کی بڑائی کا تعین اس کا فن ہی کر سکتا ہے۔ فنکار کی جدوجہد موضوع کے انتخاب سے زیادہ فارم کی تکمیل کے لیے ہوتی ہے۔

فن میں تازگی اور توانائی آتی ہے اظہار و بیان کے نئے وسائل کی تلاش سے وہ جو نئے احساس کے لیے اظہار کے نئے وسائل کی تلاش میں نہیں نکلا وہ کسی نئے افق کی دریافت بھی نہیں کر سکے گا۔ جدت پسندی پر ناک بھوں چڑھانا تضییع اوقات ہے کیونکہ کمزور لکھنے والے کی تحریر اس کی جدت پسندی کی وجہ سے نہیں بلکہ محض اس وجہ سے کہ وہ لکھنے والا ہی کمزور ہے، ختم ہو جائے گی۔ اس کے برعکس طاقتور فنکار کی جدت پسندی اور ہیئت و اسلوب کے تجربات تخلیق فن کے نئے امکانات پیدا کرتے ہیں۔ فنکار کا طرز احساس اگر نیا ہے، ایک دور کا زائیدہ ہے تو اس کے اظہار کے لیے اسے ایک نیا فارم بھی پیدا کرنا ہوگا۔ یہ ایک بے معنی بات ہے کہ پرانے فارم میں جدید شاعری ممکن ہے۔ اگر فارم سے مراد بحر، لفظیات، اسلوب، مواد اور مواد کی پیشکش کے پورے

تکنیکی عمل سے لی جائے تو پھر لامحالہ نیا احساس نیا فارم لے کر آتا ہے۔ آپ زیادہ سے زیادہ ناول یا نظم کے روایتی ڈھانچے یا آہنگ کو برقرار رکھ سکتے ہیں، یا مواد کی پیش کش میں روایتی تکنیک کو اپنا سکتے ہیں، یعنی ناول کو جوائس یا راب گرے یا بیکیٹ کے انداز میں لکھنے کی بجائے بالزاک یا ڈکنس کی روایت کو قبول کرتے ہیں، لیکن آپ کا ناول چونکہ ایک نئے عہد کی نئی ہوشمندی کا ترجمان ہے، اس لیے زبان، اسلوب، تشبیہوں، استعاروں، علامات، واقعہ نگاری، کردار نگاری، فضا بندی اور دوسرے بے شمار عملوں میں نئے طریقوں کو اپنائے گا۔ فنکار کا تجربہ چونکہ اس کا اپنا ہے اور اس کے عہد کا پیدا کردہ ہے اس لیے اس کے اظہار کے لیے اسے ایک ایسا فارم بھی ایجاد کرنا ہوگا جو نئے دور کے آہنگ کا آئینہ دار ہو۔ نئے صنعتی عہد کے نئے شہری زندگی کی گہما گہمی، بھاگ دوڑ اور تیز رفتار، کارخانوں کی چمنیاں، دھواں آلود فضائیں، انسانوں کا سیل، میدان چیختے چنگھاڑتے ٹریفک کا شور و غوغا، نیون سائن میں جگمگاتا شہر، غرض یہ کہ نئی دنیا کی ترجمانی کے لیے روایتی اسلوب کافی نہیں ہے۔ ایلیٹ نے تو یہاں تک کہا ہے کہ ہمیں ہمارے وزن و عروض میں صنعتی عہد کے دھم کو سمانا ہوگا۔ سب سے پہلے بودلیئر نے بھی ان نظموں میں جو اس نے پیرس پر لکھیں، شہری فضا کو شاعری میں جذب کرنے کی کوشش کی۔ ایلیٹ، آڈن، رابرٹ لاویل اور دوسرے بے شمار جدید شاعروں کے یہاں نئے صنعتی تمدن کی نبض کی دھڑکن کو ان کی شاعری کے رنگ و آہنگ میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ کیا ہم جدید اردو شاعری کے متعلق یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس نے نئے صنعتی تمدن کے آہنگ کو جذب کرنے کے لیے فارم میں انقلابی تبدیلیاں کی ہیں؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے ایک علیحدہ مضمون درکار ہے۔ سردست تو میں صرف اتنا کہہ سکتا ہوں کہ جدید شعور کی ترجمانی کے لیے ضروری ہے کہ شاعری اور نثر کے فاصلوں کو کم سے کم کیا جائے۔ یہ بات نثری نظم لکھنے سے بالکل مختلف ہے۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ شاعری کو نثری اظہار و بیان کے تمام وسائل پر قدرت حاصل ہونی چاہیے، اور

اسے شعری اسلوب کو زیادہ شاعرانہ شدت کے ساتھ پیش کرنا چاہیے۔ جس طرح زرعی تمدن کا بہترین اظہار شاعری میں ہوا ہے۔ اسی طرح صنعتی تمدن نے اپنے اظہار کے لیے نثر کا سب سے زیادہ استعمال کیا ہے۔ ناول، افسانہ اور نثری ڈرامے کی مقبولیت کی یہی وجہ رہی ہے۔ چونکہ اردو میں نثری روایت اتنی توانا نہیں جتنی کہ شاعری کی روایت رہی ہے، اس لیے جدید اردو شاعری بھی نثری بیانیہ کے ان مختلف اسالیب سے بہرہ مند نہیں ہو سکی جو صنعتی تمدن کی ہمہ گیریوں کی آئینہ داری کے لیے دوسری ترقی یافتہ زبانوں کے فنکاروں نے ایجاد کیے ہیں۔ قدیم زمانے کے علوم متداولہ جیسے نجوم، طب، فقہ وغیرہ کی لفظیات سے شعراء فائدہ اٹھاتے تھے۔ ہمارے زمانے کے علوم متداولہ جیسے اقتصادیات، عمرانیات، نفسیات، سیاسیات کی اصطلاحیں اور تراکیب ہمارے شعور کا جزو ہیں۔ نثر نے ظرافت اور تمسخر سے لے کر سنجیدہ تنقید تک کے بے شمار اسالیب ایجاد کیے ہیں۔ ناول اور افسانہ نے حقیقت نگاری اور جزئیات نگاری کے ذریعے بیانیہ کو نئی پہنائیاں بخشی ہیں۔ ضروری ہے کہ نیا شعری اسلوب اظہار بیان کے ان تمام طریقوں سے بہرہ مند ہو اور ایک ایسا ڈکشن اپنائے جو جدید زندگی کی بھرپور ترجمانی کے کام آ سکے۔ خطابت اور غنائی پکار کی اپنی اہمیت ہے لیکن معنیت، شاعریت، طنز، مزاح، قول محال، جزرسی، بیانیہ، بے تکلفی، جامعیت اور ڈرامائی خود کلامی وغیرہ چند ایسی شعری خصوصیات ہیں جو ہمارے یہاں اپنے عدم وجود سے نمایاں ہیں۔ ہم شعر کو نثر کے قریب لانا چاہتے ہیں تو نثریت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اچھے شعر کی ایک پہچان یہ بھی بتائی گئی ہے کہ وہ نثر سے زیادہ سے زیادہ قریب ہو لیکن نثری نہ ہو۔ ہم نثریت سے بچنے کی کوشش کرتے ہیں تو خطابت کی سیڑھیاں چڑھتے ہیں یا پھر گنجلک اور تعقید کے جنگل میں کھو جاتے ہیں۔ شاعری کی بات جانے دیجیے۔ افسانے نے بھی بیانیہ کی دو جہتوں کو پورے طور پر سنبھالا نہیں تھا کہ شعریت زدہ نثر لطیف کا شکار ہو گیا۔ نازک سے تجریدات کا بیان اتنا مشکل نہیں جتنا کہ کافی کے پیالے سے اٹھتی ہوئی بھاپ کو ایک نوکیلے استعارے کے ذریعہ سڈول جملہ میں بیان کرنا، معمولی کو غیر معمولی

اور [illegible] کو [illegible] فنکاری کا اعلیٰ [illegible] ہے۔ پہاڑ کی چوٹی پر سفید ریش بزرگ سے [illegible] سے موجود [illegible] موجود [illegible] زمان و مکان پر خیال [illegible] تقریر کرنا [illegible] [illegible] کی [illegible] گفتگو کو خوبصورت اور دلچسپ بنانا۔ [illegible] جدید [illegible] کی [illegible] کے بعد صنعتی دور [illegible] تمدن جدید [illegible] شعری [illegible] [illegible] صنعتی تمدن [illegible] تمدن [illegible]

گوپی چند نارنگ

پروفیسر گوپی چند نارنگ، ۱۱ فروری ۱۹۳۱ء کو دکی ضلع لورالائی بلوچستان میں پیدا ہوئے۔ ان کے آبا و اجداد زراعت پیشہ تھے۔ والد بلوچستان ریونیو سروس میں افسر تھے۔ تقسیم ہند کے بعد ان کا خاندان دلی میں سکونت پذیر ہوا۔ گوپی چند نارنگ کے والد سنسکرت اور فارسی کے عالم تھے۔ ابتدائی تعلیم کے بعد گوپی چند نارنگ نے [illegible] ۱۹۵۲ء میں اردو آنرز اور ۱۹۵۴ء میں اردو ایم اے [illegible] یونیورسٹی سے فرسٹ کلاس میں پاس کیے۔ ۱۹۵۴ء میں دہلی یونیورسٹی سے [illegible] اردو لسانیات میں فرسٹ کلاس پوزیشن میں پاس کیا۔ ۱۹۵۸ء میں ڈاکٹریٹ کی ڈگری لی۔ ۱۹۶۰ء میں لسانیات [illegible] اور ۱۹۶۴ء میں انڈیانا یونیورسٹی سے [illegible] اور [illegible] میں پوسٹ ڈاکٹورل [illegible] کیں۔

تعلیم مکمل کرنے کے بعد ۱۹۵۷ء میں سینٹ اسٹیفنز کالج میں لیکچرر ہو گئے۔ ۱۹۵۹ء میں دلی یونیورسٹی میں لیکچرر مقرر ہوئے۔ ۱۹۶۱ء میں ریڈر کے عہدے پر فائز ہوئے۔ ۱۹۶۳ء سے ۱۹۶۵ء تک اور پھر دوبارہ ۱۹۶۸ء سے وسکونسن یونیورسٹی میں [illegible] وزیٹنگ پروفیسر کی حیثیت سے کام کرتے رہے۔ ۱۹۷۰ء میں [illegible] یونیورسٹی [illegible] پروفیسر رہے۔ ۱۹۷۴ء میں جامعہ ملیہ اسلامیہ میں پروفیسر اور صدر شعبہ مقرر ہوئے۔ ۱۹۸۶ء میں دہلی یونیورسٹی کی [illegible] پر دلی یونیورسٹی میں پروفیسر مقرر ہوئے۔ اسی زمانے میں یو جی سی کی طرف سے نیشنل فیلو بھی مقرر کیے گئے۔ ۱۹۸۲ء میں وہ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے قائم مقام شیخ الجامعہ بھی رہے۔

گوپی چند نارنگ کو ان کی ادبی خدمات کے اعتراف میں غالب ایوارڈ، میر ایوارڈ

اردو اکادمی ایوارڈ، نیشنل ایوارڈ اردو، ہندی ساہتیہ ایوارڈ، سرسید نیشنل ایوارڈ، کل ہند ابوالکلام آزاد ایوارڈ کے علاوہ ایسوسی ایٹ آف ایشین اسٹڈیز مڈ اٹلانٹک ریجن امریکہ، امیر خسرو ایوارڈ اور اردو سنگوئج اینڈ لٹریچر ایوارڈ شکاگو مل چکا ہے۔ ۱۹۷۷ء کو حکومت پاکستان کی جانب سے اقبالیات کے سلسلے میں تمغۂ امتیاز اور صدر جمہوریہ ہند کی طرف سے 'پدم شری' کا اعزاز ملا ہے۔ وہ بین الاقوامی شہرت رکھتے ہیں اور عالمی کانفرنسوں و سیمیناروں میں شرکت کے لیے دنیا کے کئی ممالک کا دورہ کر چکے ہیں۔ پاکستان میں متعدد بار مدعو کیے گئے ہیں۔ ان کو رائل ایشیاٹک سوسائٹی کی طرف سے فیلو شپ ملی ہے۔ گوپی چند نارنگ لنگوسٹک سوسائٹی آف انڈیا، ایسوسی ایشن فار ایشین اسٹڈیز، سوسائٹی سوسائٹی آف امریکہ، آل انڈیا اردو ہندی کمیٹی آل انڈیا ریڈیو، انجمن ترقی اردو ہند، بورڈ آف ڈائرکٹرز مکتبہ جامعہ، ترقی اردو بورڈ، اردو مشاورتی بورڈ، ساہتیہ اکادمی، نیشنل اکادمی آف ہندی، ریڈیو ایڈوائزری کمیٹی، دوردرشن، آل انڈیا اسلامک کلچرل سنٹر، فخرالدین میموریل کمیٹی، ذاکر حسین میموریل ٹرسٹ کے رکن رہے ہیں۔ مزید وہ اردو کمیٹی یو۔ جی۔ سی۔ آر۔ ڈی و سیمینار و ایوارڈ کمیٹی اردو اکادمی دہلی کے چیئرمین رہے ہیں۔ وہ ڈاکٹر ذاکر حسین میموریل ٹرسٹ کے سکریٹری بھی ہیں۔ گوپی چند نارنگ ہندو پاک دانشور اور معروف و ممتاز نقاد و ماہر لسانیات ہیں۔

تصانیف و تالیفات:

(۱) ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں ۱۹۶۰ء، (۲) کرخنداری اردو کا لسانیاتی مطالعہ (انگریزی) ۱۹۶۱ء، (۳) اردو کی تعلیم کا لسانیاتی پہلو ۱۹۶۲ء اور ۱۹۶۴ء، (۴) ریڈنگز ان اردو پروز (انگریزی) اردو ۱۹۶۶ء اور ۱۹۶۸ء، (۵) کربل کتھا کا لسانی مطالعہ (باشتراک) ۱۹۷۰ء، (۶) املا نامہ (سفارشات املا کمیٹی ترقی اردو بورڈ، مرتبہ) ۱۹۷۴ء، (۷) پرانوں کی کہانیاں ۱۹۷۶ء، (۸) وضاحتی کتابیات ۱۹۷۶ء جلد اول، دوم، سوم (باشتراک) ۱۹۸۰ء، (۹) اردو افسانہ روایت اور مسائل (مرتبہ) ۱۹۸۱ء اور ۱۹۸۸ء، (۱۰) انیس شناسی (مرتبہ) ۱۹۸۱ء، (۱۱) سفر آشنا ۱۹۸۲ء، (۱۲) اقبال کا فن (مرتبہ) ۱۹۸۳ء، (۱۳) اسلوبیات میر ۱۹۸۵ء (۱۴) سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ ۱۹۸۶ اور ۱۹۹۰ء (۱۵) امیر خسرو کا ہندوی کلام ۱۹۸۷ء اور ۱۹۹۰ء

(۱۷) نیا اردو افسانہ: تجزیہ و مباحث (مرتبہ) ۱۹۸۶ء، (۱۸) راجندر سنگھ بیدی (انگریزی انتھالوجی) برائے ساہتیہ اکادمی، ۱۹۸۸ء، (۱۹) کرشن چندر (انگریزی انتھالوجی) برائے ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۰ء، (۲۰) ادبی تنقید اور اسلوبیات ۱۹۸۹ء، ۱۹۹۱ء، (۲۱) اردو لینگویج اینڈ لٹریچر (انگریزی)، ۱۹۹۱ء، (۲۲) اردو کی نئی کتاب (درجہ دوم) ۱۹۹۲ء، (۲۳) ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات ۱۹۹۳ء۔

گوپی چند نارنگ

ادبی تنقید اور اسلوبیات

[illegible] معروضی لسانی اور سائنٹفک بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔

[illegible]

[illegible]

[illegible]

کیونکہ نظریۂ اسلوبیات اور نظریۂ ساختیات اگرچہ دونوں اپنے بنیادی فلسفیانہ اصول و ضوابط لسانیات سے اخذ کرتے ہیں، لیکن دونوں کا دائرۂ عمل الگ الگ ہے۔ اسلوبیات یا ادبی اسلوبیات ادب یا ادبی اظہار کی ماہیت سے سروکار رکھتی ہے۔ جبکہ ساختیات کا دائرۂ عمل پوری انسانی زندگی، ترسیل و ابلاغ اور تمدن انسانی کے تمام مظاہر پر حاوی ہے۔ ساختیات کا فلسفیانہ چیلنج یہ ہے کہ ذہن انسانی حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے اور حقیقت جو معروض میں موجود ہے، کس طرح پہچانی اور سمجھی جاتی ہے۔ یہ بات ذہن نشین رہنی چاہیے کہ ساختیات صرف ادب یا ادبی اظہار سے متعلق نہیں بلکہ ساختیاتی [illegible] طریقے [illegible] مثلاً لباس و پوشاک، رہن سہن، خورد و نوش، [illegible] وغیرہ [illegible] کا خاص موضوع ہے۔ ساختیاتی مباحث میں [illegible] کی وجہ یہی ہے

[illegible]

[illegible] وغیرہ یہ سب [illegible]

یا اس کے اثر سے رائج رہا ہے۔ نیز یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے جو علم بدیع و بیان کے تحت مشرقی ادبی روایت کا حصہ رہا ہے۔ مزید برآں یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے جس کا کچھ نہ کچھ ذہنی تصور ہم موضوعی طور پر یعنی تاثراتی طور پر قائم کر لیتے ہیں۔ مشرقی روایت میں ادبی اسلوب بدیع و بیان کے پیرایوں کو شعر و ادب میں بروئے کار لانے اور ادبی حسن کاری کے عمل سے عہدہ برآ ہونے سے عبارت ہے، یعنی یہ ایسی شے ہے جس سے ادبی اظہار کے حسن و دلکشی میں اضافہ ہوتا ہے۔ گویا اسلوب زیور ہے ادبی اظہار کا جس سے ادبی اظہار کی جاذبیت، کشش اور تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے، یعنی مشرقی روایت کی رو سے اسلوب لازم نہیں بلکہ ایسی چیز ہے جس کا اضافہ کیا جا سکے۔ چنانچہ اسلوب کے قدیم اور جدید تصور یعنی اسلوبیات کے تصور میں پہلا بڑا فرق یہی ہے کہ اسلوبیات کی رو سے اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافی نہیں بلکہ اصلی ہے، یعنی اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصہ ہے یا اس تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے جس کے ذریعے زبان ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے، یعنی ادبی اسلوب سے مراد لسانی سجاوٹ یا زینت کی چیز نہیں جس کا رد یا اختیار میکانکی ہو، بلکہ اسلوب فی نفسہٖ ادبی اظہار کے وجود میں پیوست ہے۔

اسلوبیات دراصل [illegible] لسانیات [illegible] کی وہ شاخ ہے جو ادبی اظہار کی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے، اور لسانیات چونکہ سماجی سائنس ہے، اس لیے اسلوبیات اسلوب کے مسئلے سے تاثراتی طور پر نہیں، بلکہ معروضی طور پر بحث کرتی ہے۔ نسبتاً قطعیت کے ساتھ اس کا تجزیہ کرتی ہے، اور مدلل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج پیش کرتی ہے۔ اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، تصور، جذبہ یا احساس زبان میں کئی طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔ زبان میں اس نوع کا [illegible] پیرایۂ بیان کے [illegible] کی ممکنات رکھتی ہے۔ شاعر یا مصنف قدم قدم پر پیرایۂ بیان کی [illegible] سے استفادہ کرتا ہے۔ پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی، اور اس میں ذوق، مزاج، ذاتی پسند و ناپسند، مصنف یا جماعت کے تعصبات نیز قدروں کی نوعیت کے تصور کو بھی دخل ہو سکتا ہے، یعنی تخلیقی اظہار کے جملہ ممکنہ امکانات جو وجود میں آ چکے ہیں اور وہ جو وقوع پذیر ہو سکتے ہیں ان

میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا، جس کا اختیار مصنف کو ہے، دراصل اسلوب ہے۔

یہ بھی واضح رہے کہ اسلوب کا یہ تصور نہ صرف قدیم روایت کے اسلوب کے تصور سے مختلف ہے، بلکہ جدید تنقید کے اس دبستان سے بھی جو "نئی تنقید" کے نام سے جانا جاتا ہے، بنیادی طور پر مختلف ہے۔ اسلوبیات میں پیرایۂ بیان کے جملہ ممکنہ امکانات کا تصور زماں، مکاں اور سماج کے تصور کو راہ دیتا ہے جس کی "نئی تنقید" میں کوئی گنجائش نہیں۔ "نئی تنقید" کا تصور لسان جامد ہے، کیونکہ یہ غیر زمانی ہے جب کہ اسلوبیات زبان کے ماضی، حال، مستقبل یعنی جملہ امکانات کو نظر میں رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسلوبیات میں اسلوب کا تصور، تجزیاتی معروضی نوعیت رکھنے کے باوجود، تاریخی، سماجی جہت کی راہ کو کھلا رکھتا ہے، جب کہ "نئی تنقید" میں اس کی کوئی گنجائش نہیں۔ نئی تنقید کی رو سے فن پارہ مکتفی وجود رکھتا ہے اور جو کچھ بھی ہے فن پارے کے وجود کے اندر ہے اور اس سے باہر کچھ نہیں۔ اسلوبیات بھی اگرچہ متن پر پوری توجہ مرکوز کرتی ہے لیکن نئی تنقید کی پیدا کردہ تاریخی اور سماجی تحدید کو قبول نہیں کرتی۔

ادبی اسلوبیات تجزیاتی طریق کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے پیرایوں کی نوعیت کا تعین کر کے ان کی درجہ بندی کرتی ہے۔ وہ اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ فنکار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرز بیان کا انتخاب کس طرح کیا، اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا، اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں۔ یعنی وہ کون سی لسانی خصوصیات ہیں جن کی وجہ سے کسی پیرایۂ بیان کی الگ سے شناخت ممکن ہے، یا لسانی اظہار کا جو عمومی فطری انداز ہے، اس سے کسی مصنف یا شاعر کا کوئی پیرایۂ بیان کتنا مختلف ہے، یا کسی مخصوص طرزِ اظہار میں کون کون سے لسانی خصائص پس منظر میں چلے گئے ہیں، اور کون کون سے پیش منظر میں آگئے ہیں۔ اسلوبیات میں یہ عمل Foregrounding کہلاتا ہے۔

زبان کے فطری انداز کی درجہ بندی کی روشنی میں کسی خاص متن یا متون کو پرکھا جا سکتا ہے، یا منتخبہ متون کا باہمی تقابلی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیہ زبان کی کسی بھی سطح کو لے کر ممکن ہے۔ لسانیات میں زبان کی چار سطحیں خاص ہیں:

صوتیات	Phonology
لفظیات	Morphology
نحویات	Syntax
معنیات	Semantics

زبان ان چاروں سے مل کر متشکل ہوتی ہے۔ خالص لسانیاتی تجزیوں میں کسی بھی سطح کو الگ سے بھی لیا جا سکتا ہے لیکن ادبی اظہار کے تجزیے میں ہر سطح کے تصور میں زبان کا کلی تصور شامل رہتا ہے۔ اس لیے کہ معنی لفظ ہے اور لفظ معنی۔ معنی کی اکائی کلمہ ہے اور کلمہ لفظ یا لفظوں کا مجموعہ ہے اور خود لفظ آواز یا آوازوں کا مجموعہ ہے۔ یعنی اسلوبیاتی تجزیے میں خواہ ایسا ظاہر نہ کیا گیا ہو، اور سائنسی طور پر محض کسی ایک سطح کا تجزیہ کیا گیا ہو، جیسا راقم الحروف نے اپنے مضامین "اسلوبیات انیس" یا "اقبال کا صوتیاتی نظام" میں عمداً کیا ہے۔ لیکن زبان کا کلی تصور بشمول معنی کے اس میں مضمر رہتا ہے، اور اس کا اخراج لازم نہیں، جیسا کہ ناسمجھی کے باعث عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔

غرض اسلوبیاتی تجزیے میں ان لسانی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے جن کی وجہ سے کسی فن پارے، مصنف، شاعر، ہیئت، صنف، یا عہد کی شناخت ممکن ہو۔ یہ امتیازات کئی طرح کے ہو سکتے ہیں۔ (۱) صوتیاتی (آوازوں کے نظام سے جو امتیازات قائم ہوتے ہیں، ردیف و قوافی کی خصوصیت، یا معکوسیت، ہکاریت یا غنیت کے امتیازات یا مصمتوں و مصوتوں کا تناسب وغیرہ)۔ (۲) لفظیاتی (خاص قسم کے الفاظ کا اضافی تواتر، اسما، اسمائے صفت، افعال وغیرہ کا تواتر اور تناسب، تراکیب وغیرہ)۔ (۳) نحویاتی (کلمے کی اقسام میں سے کسی کا خصوصی استعمال، کلمے میں لفظوں کا دروبست وغیرہ)۔ (۴) بدیعی [illegible] بدیع و بیان کی امتیازی شکلیں، تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل، علامت، امیجری وغیرہ۔ (۵) عروضی امتیازات (اوزان، بحروں، زحافات وغیرہ کا خصوصی استعمال اور امتیازات)۔

اسلوبیات کے ماہرین جو سائنسی طریق کار اور معروضیت پر زور دیتے ہیں۔

لسانی خصائص کے اضافی تواتر اور تناسب کو معلوم کرنے کے لیے کمیتی اعداد و شمار کو بنیاد بناتے ہیں۔ اب تو ان تجزیوں کے لیے کمپیوٹر کے استعمال سے نتائج کو اور بھی زیادہ صحت اور تیقن سے اخذ کیا جانے لگا ہے۔ کچھ ماہرین صرفی لسانی تصورات کو بھی تجزیے کی بنیاد بناتے ہیں، مثلاً تصریفی اور کلماتی شکلوں کا فرق یا چامسکی کی تشکیلی گرامر کی بنا پر ظاہری اور داخلی ساختوں کا فرق اور ان کے امتیازات وغیرہ۔

زبان میں اظہار کے امکانات لامحدود ہیں۔ کوئی بھی مصنف ممکنہ امکانات میں سے صرف چند کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ انتخاب مصنف کے لسانی عمل کا حصہ ہے اور اس کی اسلوبیاتی شناخت کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیے سے مصنف کی پہچان بعینہ اسی طرح ممکن ہے جس طرح انسان اپنے ہاتھ کی لکیروں سے پہچانا جاتا ہے۔ اسلوبیات کے ذریعہ مصنف کے لسانی اظہار کے ہاتھ کی لکیروں کا پتہ چلایا جا سکتا ہے، اور اس کی شناخت حتمی طور پر متعین کی جا سکتی ہے۔ اشخاص کی طرح اصناف کا بھی مزاج ہوتا ہے۔ چنانچہ اسلوبیات کی مدد سے یہ بھی معلوم کیا جا سکتا ہے کہ باہم دگر مختلف اصناف کا اسلوبیاتی امتیاز کیا ہے، اور پیرایۂ بیان کی سطح پر وہ کس طرح ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ اشخاص و اصناف سے ہٹ کر اسلوبیاتی تجزیے کی ایک جہت اور بھی ہے۔ چونکہ ادبی ارتقا میں اظہار کے لسانی پیرایے عہد بہ عہد تبدیل ہوتے رہتے ہیں، اسلوبیات کی مدد سے یہ معلوم کیا جا سکتا ہے کہ کس عہد میں کون سا اسلوب رائج تھا یا کسی عہد کی زبان کے لسانی امتیازات کیا تھے۔

لسانی امتیازات کی نشاندہی ادبی اظہار میں تخلیقی عمل کو سمجھنے میں ادبی انفرادیت کی بنیادوں کے تعین کے لیے بھی بیش بہا مدد فراہم کرتی ہے۔ ادبی اظہار بھی بہت کچھ رقص و موسیقی کی طرح ہے۔ رقص و سرود کی ظاہری سطح پر لطف و نشاط اور کیف و سرور کی مسحور کن فضا چھائی رہتی ہے جس میں اکثر ہم خود فراموشی کے عالم سے گزرتے ہیں اور کھو سے جاتے ہیں۔ تاہم اگر سطح کے نیچے غور سے دیکھیں تو تال، آہنگ ـــــ Rhythm اور صوتی امتیازات کا بظاہر پیچیدہ لیکن اصلاً سادہ جال سا بچھ

ہوا نظر آئے گا، جیسے طرح طرح کے رنگوں کا کوئی مشجر [illegible] ہو یا جیومیٹریکل ڈیزائن کا کوئی خوبصورت رنگا رنگ فرش [illegible] بنا ہوا ہو۔ ادبی اظہار میں لفظوں کی ظاہری سطح کے نیچے لسانی امتیازات سے طرح طرح کے ڈیزائن بنتے ہیں۔ ان کی پہچان ادبی اسلوبیات کا خاص کام ہے۔ معروضی تجزیے سے اگر کسی خاص ہیئت یا صنف کے بارے میں عمومی نتائج [illegible] اخذ کیے جا سکیں یا کسی مصنف یا فن پارے کے لسانی خصائص کے تعین میں مدد لی جائے تو ایسے تجزیے اسلوبیات کی ذیل میں آئیں گے

اسلوبیات سے نتائج اخذ کرتے ہوئے اس حد سے آگاہ رہنا ضروری ہے۔ اسلوبیاتی تجزیہ محض لسانی تجزیہ نہیں جس پر ادبی تنقید کا دارومدار ہے، کیونکہ اسلوبیات کی رو سے فن پارہ صرف لفظوں کا مجموعہ یا ہیئت نہیں [illegible] نہیں ہے۔ [illegible] یا اظہار میں [illegible] کی مدد سے۔ مقدار اس کی نوعیت [illegible] دونوں سطحوں کی ہے اور اسلوبیات ان کے لیے [illegible] کی اصطلاحات استعمال کرتی ہے۔

اسلوبیاتی تجزیوں پر جو اعتراضات کیے جا سکتے ہیں، ان کی ایک خاص مثال [illegible] کا وہ مضمون ہے جس میں بودلیر کے سانیٹ [illegible] پر رومن یاکبسن اور کلاڈ لیوی سٹراس کے تجزیے سے بحث کی گئی ہے۔ ملاحظہ ہو:

ریفاتیر نے سوال اٹھایا کہ اسلوبیات یہ تو بتا سکتی ہے کہ مختلف لسانی خصائص میں سے کسی فن پارے کے امتیازی خصائص کیا ہیں، لیکن اس کا فیصلہ کیسے کیا جائے گا کہ وہ کون سے خصائص ہیں جو کسی فن پارے کو جمالیاتی اعتبار سے زیادہ مؤثر بناتے ہیں، اور ان کا تعین کس طرح کیا جائے گا؟ اس کا جواب بعد کے ماہرین اسلوبیات نے یہ دیا کہ یہ اعتراض ہی دراصل غلط توقعات پر مبنی ہے، کیونکہ اسلوبیات اس طرح سے جمالیات سے علاقہ نہیں رکھتی جس طرح ادبی تنقید رکھتی ہے۔ اسلوبیات

کے پاس تجربے نظر نہیں، جمالیاتی قدر شناسی اسلوبیات کا کام نہیں۔ اسلوبیات کا کام بس اس قدر ہے کہ وہ لسانی امتیازات کی حتمی طور پر نشان دہی کر دے۔ ان کی جمالیاتی تعیینِ قدر ادبی تنقید کا کام ہے۔ اس کی توقع ادبی تنقید سے کرنا چاہیے نہ کہ اسلوبیات سے۔ رہی یہ بات کہ اسلوبیات اور ادبی تنقید میں کیا رشتہ ہے، تو اس کو میں اس سے پہلے بھی کئی بار واضح کر چکا ہوں کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے۔ اردو میں یہ غلط فہمی عام ہے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل ہے۔ غالب نے کہا تھا

ضد کی ہے بات اور مگر خو بری نہیں

اسلوبیات کو ادبی تنقید کا بدل سمجھ کر اس سے جھگڑنا نافہمی کی بات ہے اور ایسا اکثر وہ لوگ کرتے ہیں جو لسانیات کے نئے علم سے ناواقفِ محض ہیں، یا وہ جو لسانیات اور اسلوبیات سے خائف ہیں۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ کسی بھی نئے علم سے پرانی اجارہ داریوں کو ٹھیس پہنچتی ہے، چنانچہ یہ گروہ طنز و استہزا سے کام لیتے ہیں۔ لیکن زیادہ تعداد ان لوگوں کی ہے جو بات کو جانے اور سمجھے بغیر کھلم کھلا غیر علمی یا دانش دشمن رویہ اپناتے ہیں۔ یہ لوگ ہماری ہمدردی کے مستحق ہیں کیونکہ مباحث و مسائل کو سمجھنے کی مخلصانہ اور ایماندارانہ کوشش انھوں نے نہیں کی۔ یہ حضرات شاید نہیں جانتے کہ غیر علمی رویہ، فتویٰ دینے اور سستی نوع کی جملے بازی سے دراصل خود انھیں کی ذہنی کم مائیگی اور بے یقینی ظاہر ہوتی ہے۔ اسلوبیات نے کبھی یہ دعویٰ نہیں کیا کہ وہ تنقید ہے یا ادبی تنقید کا بدل ہے۔ البتہ یہ بات ضرور ہے کہ اسلوبیات تنقید کی مدد کر سکتی ہے، اور اس کو نئی روشنی فراہم کر سکتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس متن کے سائنسی لسانی تجزیے کا حربہ ہے۔ اس کے پاس ادبی ذوق کی نظر نہیں ہے۔ جب بھی ہم کسی فن پارے کو پڑھتے ہیں تو اپنے مزاج، معلومات اور احساس یعنی اپنے ادبی ذوق کے مطابق اس کے بارے میں کچھ نہ کچھ تاثر قائم کرتے ہیں۔ یہ جمالیاتی تاثر ہے جو دراصل ادبی تنقید کا نقطۂ آغاز ہے۔ اس کی نوعیت داخلی موضوعی ہے جو ہماری ذہنی کیفیت کو ظاہر کر سکتی ہے۔ یہ تاثر صحیح بھی ہو سکتا ہے اور غلط بھی۔ اس کے بعد اسلوبیاتی تجزیے کا کام شروع ہوتا ہے جو خالص معروضی ہے، یعنی اسلوبیات ادبی تنقید کے ہاتھ میں ایک معروضی حربہ ہے۔ جیسے جیسے تجزیے کی

فراہم کردہ معروضی معلومات سامنے آنے لگتی ہیں۔ یہ معلوم ہونے لگتا ہے کہ ابتدائی موضوعی تاثر صحیح خطوط پر تھا یا غلط خطوط پر۔ اگر تاثر غلط خطوط پر تھا تو اسلوبیات کوئی دوسرا مفروضہ یا اس سے بالکل برعکس مفروضہ قائم کرکے از سر نو تجزیے کا آغاز کرکے دوسرے مفروضے کو آزما سکتی ہے لیکن جب توثیق ہو جاتی ہے کہ تجزیاتی سفر غلط راہ پر نہیں تھا، تو تجزیاتی معلومات سے ابتدائی جمالیاتی تاثر بتدریج زیادہ واضح اور شفاف ہونے لگتا ہے، اور لسانی خصائص کے بارے میں نئے نئے نکات سوجھنے لگتے ہیں جن سے بالآخر تخلیقی عمل کی لسانی نوعیت اور فن پارے کے امتیازی خصائص کا تعین ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی اسلوبیات کا کام ختم ہو جاتا ہے، اور ادبی تنقید اور جمالیات کا کام شروع ہوتا ہے۔ ادب کی تحسین کاری اور تعین قدر کا کام ادبی تنقید اور جمالیات کا کام ہے، اسلوبیات کا نہیں۔

اسلوبیات ادبی تنقید کو لسانی تحسین کاری کے رازوں، لفظوں کے تخلیقی استعمال کے نازک فرق اور بڑے گہرے لفظیاتی اور معنیاتی امتیازات سے آگاہ کر سکتی ہے۔ پیرزدوتاں کا اصرار ہے کہ اسلوبیات ایسا ان مصنوعی قیود کے بغیر کر سکتی ہے جو "نئی تنقید" کے دبستان نے عائد کی ہیں۔ یعنی اسلوبیات فن پارے کا تجزیہ خلا میں نہیں کرتی۔ مزید یہ کہ اسلوبیات ابہام علامت نگاری امیجری قول محال یا کی موجودگی یا عدم موجودگی کی بنا پر ترجیحات قائم نہیں کرتی۔ یعنی اسلوبیات اگرچہ ان سب سے بحث کرتی ہے لیکن ہرگز یہ حکم نہیں لگاتی کہ فلاں پیرایہ اعلا ہے اور فلاں ادنیٰ، یا فلاں اسلوب بہتر ہے اور فلاں کمتر، بلکہ اسلوبیات اظہار کے لسانی امتیازات جیسے وہ ہیں، ان کا تعین کرکے اور ان کی شناخت کے کام کو پورا کرکے اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہو جاتی ہے اور ادنا اعلا کا فرق قائم کرنے کے لیے ادبی تنقید کے لیے راہ چھوڑ دیتی ہے۔

البتہ اسلوبیات کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ بسیط فن پاروں کے لیے اس کا استعمال نہایت ہی مشکل ہے۔ یعنی غزل یا نظم کا تجزیہ آسان ہے اور ناول اور افسانے کا مشکل۔ نثر کے تجزیے میں یہ بھی دقت ہے کہ تصنیف کے کس حصے کو

نمائندہ سمجھا جائے اور کس کو نظر انداز کیا جائے۔ جو متن تجربے کے لیے مواد [illegible] کا محدود ہونا اس کے حق میں ہے۔ اسلوبیات پر اعتراض کا دروازہ اس وجہ سے بھی کھل جاتا ہے کہ یہ مخصوص اصطلاحات کا استعمال کرتی ہے جو کلیتاً لسانیات سے ماخوذ ہیں، اور ادبی نقاد اکثر و بیشتر ان سے باخبر نہیں، اور وہ اس بے خبری پر اترانے والوں کی کمی نہیں، چنانچہ ترسیل کی اپنی مشکلات ہیں۔ جب عام نقادوں کا یہ حال ہے تو عام قارئین سے رشتے کی نوعیت کیا ہوگی۔ ظاہر ہے کہ اسلوبیات عام قاری کی دسترس سے باہر ہے۔ قاری سے رشتے کا فقدان وہ قیمت ہے جو اسلوبیات کو اپنی سائنسی بنیادوں کی وجہ سے بہرحال چکانا پڑتی ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ہر ضابطۂ علم کی یا سائنس کی اپنی اصطلاحات ہیں۔ اگر اس علم سے استفادہ کرنا ہے تو اس کی اصطلاحات کا جاننا ضروری ہے، ورنہ اس علم کی تفہیم ہاتھ نہ آئے گی نہ ہم اس سے استفادہ کر سکیں گے۔ یہی حال اسلوبیات کا بھی ہے۔ اصطلاحات دراصل تصورات ہیں جن پر کسی بھی ضابطۂ علم کی بنیاد ہوتی ہے۔ ان اصطلاحات کو نرم کر کے یعنی سمجھا کر بیان تو کیا جا سکتا ہے لیکن ان کو چھوڑا نہیں جا سکتا۔ چنانچہ علم کے سائنسی مزاج کی خاطر کچھ تو قیمت ادا کرنی ہوگی اور کوئی قیمت اتنی بڑی نہیں ہے کہ اس کی خاطر اسلوبیات کے ذریعہ حاصل ہونے والی معروضی سائنسی بنیادوں کو ترک کر دیا جائے۔

خالص اسلوبیاتی مطالعے بالعموم اسلوبیاتی شناخت ہی کو مقدم سمجھتے ہیں، اور کسی [illegible] بھی مصنف یا فن پارے کے لسانی امتیازات کو نشان زد کر دینے کے بعد کسی نوع کی رائے زنی نہیں کرتے تاہم ایسے مطالعات کی بھی کمی نہیں، جن میں اعداد و شمار اور اضافی تواتر [illegible] سے اخذ ہونے والے اسلوبیاتی حقائق کو مصنف کی سائیکی سے یا اس کی نفسیاتی اور ذہنی ترجیحات سے مربوط کر کے دیکھا گیا ہے اور نتائج اخذ کیے گئے ہیں کہ تجربے کی لسانی تقلیب کس طرح ہوئی ہے۔ ملاحظہ ہو:

[illegible] F. Linguistics and Literary History. 1968

یا یہ کہ اسلوبیاتی امتیازات کا مصنف کی آئیڈیولوجی سے کیا تعلق ہے، یا اس کا

نظریۂ حیات کیا ہے، یا حقیقت کے تئیں اس کا رویہ کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

Erich Auerbach, Mimesis, 1953.

یا لسانیاتی امتیازات کا جمالیاتی اور جذباتی تاثیر سے کیا ربط ہے۔ ملاحظہ ہو:

[illegible] Riffaterre (حوالہ ماسبق)

بہر حال اس بارے میں متعدد رویے اور رجحانات ہیں۔ ایک عام رویہ وہ ہے جس کو رینے ویلیک
کہتا ہے، یعنی
اسلوبیات کے حدود کو اس قدر وسیع کرنا کہ ادبی تنقید میں جو کچھ ہے، اسلوبیات کا اس سب پر اطلاق ہو سکتا ہے یا یہ کہ اسلوبیات کو ہر درد کی دوا سمجھنا۔ جیسے ظاہر ہے یہ رویہ غلط ہے۔ اسلوبیات بس اس حد تک مفید ہے جس حد تک وہ مفید ہے اس مسئلے سے بحث کرتے ہوئے

میں وضاحت کی ہے کہ اصل اسلوبیات وہی ہے جس کو وہ
کہتا ہے۔ یہ ہے کہ قاری جب متن کا مطالعہ کرتا ہے تو اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا، بلکہ لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی، سب مجموعی طور پر بیک وقت قاری کے ذہن پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ گویا قاری کا ذہنی ردعمل
کلی ردعمل
ہوتا ہے، جزوی نہیں، اسلوب اور معنی کی بحث کو الگ کرنا ممکن ہی نہیں۔ اس لیے اصل اسلوبیات وہی ہے جو قاری کے کلی ردِ عمل کا احاطہ کرتی ہو۔ غرض دونوں طرح کی آرا ملتی ہیں، اور ہر فریق نے اپنے دعوے کے حق میں مدلل بحث کی ہے۔ اس مقدمے کی وضاحت کے لیے اسلوب کو معنی سے الگ نہیں کیا جاسکتا، دیکھیے:

,966; and "Stilisti [illegible]

اس کے برعکس اس مقدمے کی مدلل بحث کے لیے اسلوب کی بحث الگ سے ممکن ہے، اور خالص اسلوبیاتی تجزیے ادبی جواز رکھتے ہیں، ملاحظہ ہو:

"density" in the ears of

یہاں مختصر وضاحت اردو اور اسلوبیات کے ضمن میں بھی ضروری ہے۔ اردو میں اسلوبیات کا ذکر اگرچہ بالعموم کیا جانے لگا ہے اور عام نقاد بھی بتدریج اس کی اصطلاحیں استعمال کرنے لگے ہیں۔ لیکن درحقیقت اردو میں اسلوبیات کا سرمایہ زیادہ وقیع نہیں ہے۔ اگرچہ لسانیات جاننے والوں کی تعداد اردو میں خاصی ہے، مگر ایسے لوگوں کی تعداد بہت کم ہے جو لسانیات کو ادبی مطالعے میں برتنے پر قادر ہوں۔ اردو میں اس نوع کے مطالعات کا آغاز مسعود حسین خاں نے کیا۔ مغنی تبسم اسے اپنی تنقید میں استعمال کرتے ہیں۔ مرزا خلیل بیگ نے بھی متعدد تجزیے کیے ہیں، لیکن یہ سارا کام زیادہ تر صوتیات کے حوالے سے ہے، اور کسی قدر عروض کے حوالے سے۔ گیان چند جین لسانیات کے ماہر ہیں، لیکن روایتی تنقید ہی کو تنقید سمجھتے ہیں۔ جبکہ شمس الرحمٰن فاروقی باقاعدہ لسانیات سے علاقہ نہیں رکھتے، لیکن ان کے لسانی و عروضی مباحث میں اسلوبیات کا اثر ملتا ہے۔ یہاں اس مضمون کا ذکر ضروری ہے جو گیان چند جین نے لکھا تھا: "اسلوبیاتی تنقید پر ایک نظر" نیا دور، لکھنؤ، اکتوبر ۱۹۸۹ء، اور جس کا جواب مرزا خلیل بیگ نے دیا تھا: "اسلوبیاتی تنقید پر ایک ترچھی نظر" [illegible]، لکھنؤ، [illegible] ۱۹۹۰ء۔ گیان چند جین نے اردو کی گنتی کے نمونوں کو سامنے رکھا، اور اسلوبیات کی حیثیت ضابطۂ علم کے بحث نہیں کی، نہ ہی اسلوبیات اور ادبی تنقید کا رشتہ ان کے پیش نظر رہا جس کی ان سے توقع تھی۔ بعض کمزور نمونوں کے پیش نظر یہ بحث کی جا سکتی ہے کہ اسلوبیات کا اطلاق ٹھیک ہوا ہے کہ نہیں، لیکن اس سے ضابطۂ علم کی معروضی بنیاد پر کوئی حرف نہیں آتا۔ راقم الحروف کے نام اپنے خط میں جین صاحب نے وضاحت کی کہ اس بارے میں ان کی معلومات مکمل نہیں تھیں، اور انھیں صرف ٹرنر کی کتاب دستیاب ہو سکی۔ حقیقت یہ ہے کہ اس موضوع پر ٹرنر کی کتاب نہ صرف ناکافی ہے بلکہ اس اعتبار سے ناکافی ہے کہ اس کا اصل موضوع اسلوبیات اور ادبی تنقید ہے ہی نہیں۔ راقم الحروف نے اپنے زیر نظر مضمون میں مصادر و مآخذ کا ذکر قدرے تفصیل سے عمداً کیا ہے تاکہ ادبی تنقید کے سنجیدہ طالب علم کو معلوم ہو کہ اسلوبیاتی مباحث کا

دائرہ کتنا وسیع ہے اور ان کی سرحدیں کتنی پھیلی ہوئی ہیں۔ ان مباحث یا ان کے مبادیات کو جانے اور سمجھے بغیر اسلوبیات سے متعلق کوئی سنجیدہ گفتگو ممکن ہی نہیں۔ چونکہ خاکسار سے اکثر اسلوبیات، ساختیات کے حوالے سے ادبی تنقید کے بارے میں پوچھا جاتا ہے، ضروری ہے کہ مختصراً ہی سہی خاکسار اپنے موقف کی وضاحت بھی کر دے۔

اس بارے میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ اردو میں اسلوبیاتی طور پر جو کچھ بھی کیا ہے، راقم الحروف کا معاملہ اس سب سے الگ ہے۔ اول یہ کہ راقم نے مجرد کسی فن پارے یعنی غزل، نظم یا افسانے کا بطور ادبی اکائی کے اسلوبیاتی تجزیہ نہیں کیا۔ ایسا تجزیہ مصنف کے پورے تخلیقی عمل کو نظر میں رکھ کر ہی ممکن ہے۔ تفصیل کے لیے تو دفتر درکار ہے۔ مثالاً عرض کرتا ہوں، خواہ "راجندر سنگھ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں" ہو، یا "انتظار حسین کا فن: متحرک ذہن کا سیال سفر"، خواہ "اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام" یا "اسلوبیات اقبال: نظریۂ اسمیت و فعلیت کی روشنی میں" یا "نظیر اکبر آبادی: تہذیبی بازدید" یا "اسلوبیات انیس" یا "اسلوبیات میر"، خاکسار نے کبھی کسی فن پارے سے مجرد بحث نہیں کی، بلکہ میر، انیس، نظیر، اقبال، بیدی یا انتظار حسین کی تخلیقی شخصیت کے تناظر میں گفتگو کی ہے، اور شاعر یا مصنف کی تخلیقی انفرادیت یا اسلوبیاتی شناخت کے تعین کی کوشش کی ہے۔ اگر کہیں انفرادی فن پارے کے تجزیے کی بحث آئی بھی ہے، تو وہ یا تو ادبی انفرادیت اور تخلیقی عمل کے لسانی امتیازات کے ضمن میں ہے، یا پھر کسی ادبی مسئلے کو واضح کرنے کے لیے اسلوبیاتی تجزیے سے مدد لی ہے، جیسا کہ "پریم چند کے فن میں کا عنصر" یا "نیا افسانہ: علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر" والے مضمون میں کیا گیا ہے۔ اتنی بات ظاہر ہے کہ کسی فن پارے کا مجرد اسلوبیاتی تجزیہ کرنا جتنا آسان ہے، فن پارے یا فن پاروں کو مصنف یا شاعر کی پوری تخلیقی شخصیت سے جوڑنا اور انفرادی لسانی امتیازات کی نشاندہی کرنا یا کسی صنف یا عہد کے تناظر میں ان کا تجزیہ کرنا اتنا ہی مشکل اور صبر آزما کام ہے۔ خاکسار نے جو بھی برا بھلا کام کیا ہے، وہ اسی نوعیت کا ہے۔ یہ بنیادی فرق ہے اور اس تنقیدی فرق کو چونکہ بالعموم محسوس نہیں کیا جاتا اور ساری لسانی تنقید کو ایک ہی لاٹھی سے ہانک دیا جاتا ہے، اس لیے اس کی وضاحت ضروری تھی۔

دوسرا اہم فرق یہ ہے کہ جہاں دوسروں نے زیادہ تر شاعری کی تنقید سے سروکار رکھا، خاکسار نے فکشن کے مطالعے میں بھی اسلوبیات سے کام لیا ہے اور اس سے جو بھی اچھے برے نمونے پیش کیے ہیں، وہ سب کے سامنے ہیں۔

تیسری بات یہ ہے کہ خاکسار نے اگرچہ صوتیات سے مدد لی ہے، لیکن صرف صوتی سطح پر تکیہ نہیں کیا، بلکہ لفظیاتی اور نحویاتی سطحوں سے بھی مدد لی ہے۔ "ذاکر صاحب کی نثر" اور "خواجہ حسن نظامی" والے مضامین سے قطع نظر "اسلوبیات اقبال" اور "اسلوبیات میر" کے تجزیات میں ساری بحث ہی لفظیاتی اور نحویاتی ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو وہ نتائج سامنے نہ آتے جو اخذ کیے گئے ہیں۔

چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ خاکسار نے گرچہ بعض تجزیے بلاشبہ انتہائی تفصیلی پیش کیے ہیں، مثلاً "اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام" یا "اسلوبیات انیس"، لیکن یہ خاکسار کا عام انداز نہیں ہے۔ چند تفصیلی تجزیے اس لیے ضروری تھے کہ یہ ثابت کیا جا سکے کہ تنقید کو جو موضوعی اور ذہنی عمل ہے، سائنسی معروضی بنیادوں پر استوار کیا جا سکتا ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ تجزیے عام قارئین کے لیے نہیں تھے، لیکن یہ تجزیے عمداً کیے گئے تھے اور ان کا مقصد تنقید کی سائنسی معروضی بنیادوں کو واضح کرنا تھا۔

بالعموم خاکسار نے ایک الگ راہ اختیار کی ہے اور اسلوبیات کو ادبی تنقید میں ضم کر کے پیش کیا ہے۔ ایسا میرے ادبی مزاج کی وجہ سے بھی ہے۔ فکشن پر تنقید کے علاوہ اس نوع کی نہایت تفصیلی مثال "اسلوبیاتِ میر" والا مضمون ہے جس سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ میرا انداز اسلوبیات اور ادبی تنقید کو ملا کر بات کرنے کا ہے۔ "اسلوبیاتِ میر" میں سارے ادبی مباحث اپنی ذہنی غذا اسلوبیاتی تجزیے سے حاصل کرتے ہیں۔ ویسے اسلوبیاتی تجزیہ نحوی بھی ہے اور صرفی بھی، اور صوتیاتی بھی، لیکن تجزیہ زیادہ تر آنکھوں سے اوجھل رہتا ہے اور اگر کہیں بظاہر ہوا بھی ہے تو بھی تکنیکی معلومات سے گرانبار نہیں ہوتا اور قاری کا دامن کہیں بھی ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔ میں اسی کو "جامع اسلوبیات" کہتا ہوں۔ یعنی ادبی مطالعے میں میرا ذہنی ردعمل کچھ اس طرح کا ہے کہ میں اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں

کرتا بلکہ صورت، لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی، مجموعی طور پر بیک وقت کارگر رہتے ہیں اور اگر کسی نکتے کو واضح کرنے یا اس کا سراغ لگانے کے لیے کسی ایک لسانی سطح کو الگ کرنے کی کوئی خاص ضرورت پیش نہ آئے تو میرا ذہنی ردِعمل کُلّی ہوتا ہے جزوی نہیں اور کسی ایک سطح کو الگ کرنا ضروری بھی ہو تو اس عمل کے دوران بہرحال یہ احساس حاوی رہتا ہے کہ سطحوں کو الگ کرنا بحث کی تہہ تک پہنچنے کے لیے ہے ورنہ بذاتہ یہ ایک مصنوعی عمل ہے، اور ہر سطح یعنی جزو اپنے کل کے ساتھ مل کر لسانی وحدت بنتا ہے اور تشکیلِ متن میں کارگر ہوتا ہے۔ گویا اسلوبیات میرے نزدیک محض ایک حربہ ہے، کل تنقید ہرگز نہیں۔ تنقیدی عمل میں اس سے بیش بہا مدد لی جا سکتی ہے۔ اس لیے کہ تاثراتی اور جمالیاتی طور پر جو رائے قائم کی جاتی ہے، اسلوبیات اس کا کھرا کھوٹا پرکھ کر تنقید کو ٹھوس تجرباتی سائنسی معروضی بنیاد عطا کر سکتی ہے۔ واضح تکنیکی تجزیوں کا جواز فقط اتنا ہے کہ ان سے تنقیدی نتائج اخذ کیے جا سکتے ہیں لیکن اگر اسلوبیات کا جوہر ذہن میں جاگزیں ہو گیا ہے تو غیر تکنیکی تجزیہ متن کی قرأت کے دوران ذہن و شعور میں احساس کی رو کے ساتھ ساتھ چلتا ہے اور میں اسی کو 'جامع اسلوب' کہتا ہوں۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ مجھے اپنے تنقیدی عمل میں زبان کی ظاہری سطحوں کو کُلی معنیاتی نظام کے ساتھ ساتھ لے کر چلنے میں ساختیات سے بھی مدد ملتی ہے، جس کی کھلی ہوئی مثالیں "سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ" یا "فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام" یا فکشن پر خاکسار کے مضامین میں مل جائیں گی۔ لیکن ساختیات ایک الگ موضوع ہے اور اس کو کسی دوسرے وقت کے لیے اٹھا رکھا جاتا ہے۔

جہاں تک مصادر کا تعلق ہے، اسلوبیات پر انگریزی اور فرانسیسی میں سیکڑوں مضامین اور کتابیں ہیں۔ ان میں لسانیات کے ماہرین کی تصانیف بھی ہیں اور ادبی نقادوں کی بھی۔ اسلوبیات کے موضوع پر کئی بین الاقوامی سیمینار اور کانفرنسیں بھی منعقد ہو چکی ہیں جن کی رودادوں میں وہ اہم مقالات بھی ملیں گے جنھوں نے ان مباحث کو آگے بڑھانے میں اور اسلوبیات کو ایک ضابطۂ علم کی حیثیت سے مستحکم کرنے میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ ذیل کے مجموعہ ہائے مضامین اس بارے میں

کتب حوالہ کا درجہ رکھتے ہیں۔ اسلوبیات کو جاننے کے لیے ان سے اور اوپر جن کتابوں کا حوالہ دیا گیا ہے، ان سے رجوع کرنا نہایت ضروری ہے:

[illegible] d., Style in Language, 1960.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

اسلوبیات پر بعض تعارفی کتابیں بھی لکھی گئی ہیں، ان میں سے میرے نزدیک ذیل کی کتابیں اہم ہیں:

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

اسلوبیات کو کسی خاص ملک، قوم یا نظریے سے وابستہ کرنا بھی بے خبری کی وجہ سے ہے۔ اس کو ترقی دینے والوں میں سب شامل رہے ہیں۔ اسلوبیات پر لکھنے والوں میں روسی ہیئت پسندوں [illegible] نے بھی نمایاں حصہ لیا ہے، اور فرانسیسی، برطانوی، جرمن اور امریکی ماہرین لسانیات بھی پیش پیش رہے ہیں۔ ان میں ممتاز ترین نام رومن جیکب سن، لیو سپٹزر، مائیکل ریفاتیر، سٹیفن المن اور رچرڈ اوہمان کے ہیں۔ ان کے اور دوسرے بہت سے اہم لکھنے والوں کے مقالات اور مباحث ان کتابوں میں دیکھے جا سکتے ہیں جن کا ذکر اس مضمون میں کیا گیا۔

۱۹۸۸ء،

گوپی چند نارنگ

[illegible]

ساختیات اور ادب

ابتدائی باتیں

پچھلی چند دہائیوں میں ادب کی دنیا میں اتنی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ [illegible] ادبی نظریات کو، جن میں زیادہ تر عقل عام [illegible] سے متعلق ہیں، [illegible] ذہنی چیلنج کا سامنا ہے۔ اب اسے نظر انداز کرنا آسان نہیں رہا۔ ساختیات [illegible] نے نہ صرف زبان و ادب کی ماہیت کے بارے میں، بلکہ ذہنِ انسانی کی کارکردگی کے بارے میں، یعنی ذہنِ انسانی اعداد و اشیا کو کس طرح دیکھتا ہے اور حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے، ان مسائل کے بارے میں جو بنیادی سوال اٹھائے ہیں ور ادبی متن، معنی کی نوعیت، قاری کے کردار نیز قرأت کے عمل کے بارے میں جو ریڈیکل نقطۂ نظر پیش کیا ہے، پچھلی تین دہائیوں سے وہ بحث کا موضوع بنا ہوا ہے۔ عہد حاضر کے فکر و فلسفے میں ساختیات اور پس ساختیات [illegible] کی جڑیں اس حد تک پیوست ہو چکی ہیں کہ اب ان کے اثرات اور فلسفیانہ چیلنج سے آنکھیں بند کرنا خود فریبی میں مبتلا ہونا ہے۔ علم کی دنیا میں کسی نظریے سے اختلاف کرنے کے لیے بھی اس کے مبادیات کا جاننا بہت ضروری ہے۔ صدیوں سے زبان کی نوعیت، مصنف کی ذات، معنی کی کارکردگی اور ادراکِ حقیقت کے بارے میں جو

ماورائی تصورات رائج چلے آ رہے تھے۔ ساختیات نے ان پر کاری ضرب لگائی ہے اور ایسے بنیادی نئے سوال اٹھائے ہیں جن کا جواب مروجہ نظریات کے پاس نہیں ہے۔

عام ادبی نظریات کو چیلنج

اوّل یہ کہ ادب کی دنیا میں بالعموم جو تصورات رائج ہیں، مثلاً یہ کہ ادب زندگی کی سچائی کا اثبات ہے یا ادب زندگی کی ترجمانی کرتا ہے، یا ادب زندگی کے تجربات کا عکس ہے، یا ادب مصنف کی ذات کا اظہار ہے، یہ سب تصورات من حیث کل، کامن سنس تصورات کہے جاتے ہیں۔ یعنی وہ تصورات ہیں جو عقلِ عام کے مطابق یا سامنے کے ہیں، یا جنھیں عقلِ فطری طور پر صحیح مانتی آئی ہے، اور صدیوں سے قبول کرتی آئی ہے۔ ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر نے ان تمام مفروضات کو نظریاتی اعتبار سے چیلنج کیا ہے، اور نہ صرف ان پر بلکہ خود عقلِ عام کے اختیار و اقتدار پر سوال قائم کیے ہیں۔ عقلِ عام ارتقائے انسانی کے صدیوں کے تجربے پر مبنی ہے۔ اسے ہم ہر چیز کی کسوٹی سمجھتے ہیں۔ یہ ہر اس چیز کا ماخذ اور کارکن ہے جسے ہم بغیر سوچے سمجھے قبول کر لیتے ہیں۔ لیکن ساختیاتی فکر نے ثابت کیا ہے کہ وہ چیز جسے 'کامن سنس' یا 'عقلِ عام' کہا جاتا ہے، بجائے خود ایک آئیڈیولوجیکل ہے جو تاریخی حالات پر مبنی ہے اور سماجی عوامل کی شراکت میں عمل آرا ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جو بات سامنے کی ہے اور فطری دکھائی دیتی ہے، ضروری نہیں ہے کہ وہ اصلاً ایسی ہی ہو۔ یعنی اصلاً کوئی بات فی نفسہٖ واضح یا فطری نہیں ہے۔ کسی چیز کا واضح یا فطری معلوم ہونا قائم بالذات نہیں ہے، بلکہ مخصوص حالات میں مخصوص طور طریقوں سے وہ ایسی بن گئی ہے کہ واضح یا فطری معلوم ہوتی ہے۔

دوسرے یہ کہ ادب میں جو نظریہ سب سے زیادہ عام فہم اور فطری سمجھا جاتا ہے، وہ حقیقت نگاری کا نظریہ ہے۔ ساختیات نے سب سے زیادہ سوال اسی پر قائم کیے ہیں۔ ساختیاتی و پس ساختیاتی مفکرین نے اپنے اپنے طور پر

اس مفروضے کو غلط ثابت کیا ہے کہ 'موضوعیت' یعنی ذہنِ انسانی یا نفسِ انفرادی معنی اور عمل کا منبع و ماخذ یا سرچشمہ ہے۔ چنانچہ صدیوں سے چلے آرہے تصورات کہ فن پارہ سچائی کا بیان کرتا ہے، یا مصنف کی نیت کا اظہار کرتا ہے، یا یہ کہ 'موضوعیت' فن پارے کے وحدانی اور منفرد معنی کا تعین کرتی ہے، غور و فکر کے لیے دوبارہ کھول دیے گئے کیونکہ سوسیئر کے خیالات کے نتیجے کے طور پر جو فلسفہ وجود میں آیا ہے، اس کی رو سے وہ بنیادیں [illegible] مفروضات قائم تھے۔ [illegible] سوسیئر کی نظر سے بحث آگے آئے گی۔

تیسرے یہ کہ عام فہم کے فیصلے [illegible] سامنے کے یا قابلِ قبول [illegible] معلوم ہوتے ہیں [illegible] زبان کے اندر بنے ہوئے ہیں جن کے ہم عادی ہوتے ہیں۔ سوسیئر [illegible] قدر سب سے پہلے [illegible] سوال [illegible] اگرچہ ایسا معلوم ہوتا ہے [illegible] حقیقت زبان شفاف [illegible] میڈیم نہیں ہے [illegible] ہے جس کے [illegible] جب زبان ہمارے میڈیم ہی نہیں ہے [illegible] ہے جو انسان اور فرد کی دنیا کو تشکیل (constitute) کرنے کا [illegible] کے تفریقی رشتوں کے ذریعے پہچاننے کا امکان ہے۔ زبان [illegible] اپنے [illegible] ہوتی ہے۔ زبان کے شفاف ہونے کا تصور فریب نظر یا واہمے کے سوا کچھ بھی نہیں۔

چوتھے یہ کہ سوسیئر کی فکر نے زبان کے عام فہم تصور کے ساتھ ساتھ آئیڈیولوجی کے عام فہم تصور کو بھی چیلنج کیا ہے۔ آئیڈیولوجی عقائد کا ہم آہنگ مجموعہ یا تصورات کا ضابطہ نہیں ہے جیسا کہ بالعموم سمجھا جاتا ہے، بلکہ بقول مارکسی مفکر آلتھیوسے آئیڈیولوجی کوئی باہر سے لادی ہوئی یا اوڑھی ہوئی چیز ہے ہی نہیں ہے جسے شعوری طور پر فرد بالارادہ اختیار کرتے ہوں، بلکہ یہ دنیا کے ہمارے تجربے کی شرط ہے، یعنی یہ وہ سماجی سیاسی حالت ہے جس میں ہم زندگی گزارتے ہیں اور یہ لاشعوری ہے کیونکہ بالعموم ہم اسے بغیر سوچے سمجھے قبول کر لیتے ہیں۔

پانچویں یہ کہ ساختیاتی فکر 'سوسائٹی' یا سماج کی پرانی تعبیر کو بھی رد کرتی ہے۔ آئیڈیولوجی سیاسی معمولات اور معاشی معمولات کے ساتھ مل کر عمل آرا ہوتی ہے اور

'سماجی تشکیل' (Social Formation) کو وجود میں لاتی ہے۔ سوسائٹی سے بالعموم ایک ہم آہنگ، مرتب اور مربوط وجود کا تصور پیدا ہوتا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ اس کے برعکس 'سماجی تشکیل' انسانی رشتوں اور اثرات کی پیچیدگی اور ان کی ریڈیکل توجیہ کے لیے نسبتاً بہتر تصور فراہم کرتی ہے۔ اس لیے ساختیاتی فکر بجائے سوسائٹی کے 'سماجی تشکیل' کے تصور پر اصرار کرتی ہے۔

چھٹے یہ کہ ساختیاتی فکر آئیڈیولوجی اور زبان کے رشتے کی بھی نئی توجیہہ کرتی ہے۔ آئیڈیولوجی فی نفسہ وجود نہیں رکھتی، یہ جو کچھ بھی ہے زبان کے 'ڈسکورس' کے اندر لکھی ہوئی ہے یعنی موجود ہے۔ 'ڈسکورس' سے مراد وہ طرزِ بیان ہے جو بولنے والے اور سننے والے کے بعض مشترک مفروضات پر قائم ہوتا ہے جو اسے اس کی مخصوص حیثیت عطا کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر دینی ڈسکورس، قانونی ڈسکورس سے یا سائنس کے ڈسکورس سے مختلف ہوتا ہے کیونکہ ایک کے مفروضات دوسرے کے مفروضات سے الگ ہیں۔ آئیڈیولوجی ڈسکورس میں لکھی ہوئی اس لیے ہے کہ وہ لفظاً و معناً اس کے ذریعے ہی لکھی جاتی ہے۔ آئیڈیولوجی محض خیال یا تصور نہیں ہے جو آزادانہ وجود رکھتا ہو بلکہ سوچنے، بولنے اور زندگی گزارنے کا ڈھب ہے جو زبان کے ذریعے متشکل ہوتا ہے۔ اس بات کو یوں بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ جب کوئی امر واقعہ بیان کیا جاتا ہے تو وہ بیان 'ڈسکورس' نہیں ہے۔ وہ 'روداد' یا بیان محض ہے۔ لیکن جب بیان میں موضوعی [illegible] تو وہ [illegible] مختلف [illegible] کا شعور [illegible] [illegible] مقصود ہو تو ایسا بیان بیانیہ محض نہیں ڈسکورس ہے۔ آئیڈیولوجی اسی ڈسکورس کے اندر لکھی ہوئی ہے، اس سے الگ وجود نہیں رکھتی۔

ادب کے مارکسی نظریات کے ضمن میں اس وضاحت کی بھی ضرورت ہے کہ اب سے پہلے جتنے تصورات رائج رہے ہیں، ان میں سے بعض کے بارے میں خواہ کتنا اصرار کیا جائے کہ وہ [illegible] [illegible] نہیں ہیں لیکن نظریے سے وابستہ ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان میں جو تصور [illegible] مضمر [illegible] ہے۔ اس لیے کہ ادب اور آرٹ کی نیت میں معصوم موقف ممکن ہی

نہیں۔ اور تو اور صدیوں سے چلے آ رہے وہ نظریے اور وہ اصول بھی جو 'عقلِ عام' پر مبنی ہیں، یعنی ان کے رائج چلے آنے کی ضمانت یہ ہے کہ وہ عقلِ عام کے مطابق ہیں یا فطری اور صحیح معلوم ہوتے ہیں، وہ بھی کسی نہ کسی نظریے یا تصور پر مبنی ہیں۔ مثال کے طور پر عقل مانتی چلی آئی ہے کہ انسان کی ذات اور اس کا ذہن و شعور معنی، عمل اور تاریخ کا منبع و ماخذ ہے۔ اس یقین نے 'ہیومنزم' [illegible] اور اس سے ملتے جلتے تمام نظریات کو رواج دیا۔ اسی طرح یہ سمجھا جاتا ہے کہ ہمارے خیالات، احساسات اور ہمارا علم ہمارے تجربے کا نتیجہ ہیں۔ اس یقین نے 'تجربیت' [illegible] کو پیدا کیا۔ مزید یہ کہ انسانی تجربے پر انسان کے ذہن و شعور کی مہر لگی ہوئی ہے اور نفسِ انفرادی ماورائی شعورِ کلی کا حصہ ہے اور یہ جوہر انسان کی پہچان ہے۔ ان خیالات نے فلسفے میں مثالیت [illegible] کو فروغ دیا اور ان سب اعتقادات و تصورات نے مل کر ادب کی دنیا میں اس نظریے کو پیدا اور قائم کیا جسے بالعموم حقیقت نگاری [illegible] سے موسوم کیا جاتا ہے، یعنی ادب ذات یا زندگی کی عکاسی کرتا ہے یا ادب حقیقت کی ترجمانی کرتا ہے یا ادب کا کام زندگی کی سچائی کا بیان ہے، یا ادب کا کام زندگی کے بارے میں آگہی اور بصیرت میں اضافہ کرنا ہے، وغیرہ۔ اس کی ابتدا ارسطو کے 'آرٹ بطور نقل' [illegible] کے نظریے سے ہوئی یعنی آرٹ حقیقت کی نقل ہے۔ یورپ کے نشاۃ ثانیہ کے دور میں یہ نظریہ راسخ ہو گیا۔ بعد میں 'رومانیت' [illegible] کے نظریے سے مل کر اس نے اظہاری حقیقت نگاری [illegible] کی شکل اختیار کی کہ شاعری پُرجوش جذبات کا بے اختیارانہ اظہار ہے، جو اُس شخص کے ذریعے ظہور پذیر ہوتا ہے جو غیر معمولی حسیت سے متصف ہو (ورڈزورتھ)۔ حقیقت نگاری اور اظہاری حقیقت نگاری کے یہ اور ان سے ملتے جلتے خیالات نظریاتی اعتبار سے 'تجربی مثالی' [illegible] رویوں پر مبنی ہیں اور یہ سب کے سب 'کامن سنس' یعنی عقلِ عام سے جڑے ہوئے ہیں۔ ساختیاتی فکر کی رو سے چونکہ عقلِ عام وہ نہیں ہے جو یہ بالعموم خیال کی جاتی ہے، اس لیے ان سب نظریات

پر سوالیہ نشان قائم ہو جانا لازمی ہے۔ ساختیاتی فکر نے صدیوں کی اس روایت کو چیلنج کرتے ہوئے زبان، زندگی، اور ادب کے بارے میں سوچنے کی نہج بدل دی ہے۔

ساختیات بطور ذہنی تحریک

اکثر مفکرین نے ساختیات کو فکری انتشار میں ارتباط پیدا کرنے والی ذہنی تحریک Movement of Mind قرار دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ انیسویں صدی کے نصفِ آخر اور بیسویں صدی کے نصف اول میں فکرِ انسانی تخصیص کے مختلف میدانوں میں بٹ بٹا کر اس حد تک پارہ پارہ ہو گئی تھی کہ اس میں کسی طرح کی کوئی شیرازہ بندی ممکن نظر نہیں آتی تھی۔ اور تو اور خالص فلسفہ بھی جسے علوم انسانیہ کا بادشاہ کہا جاتا ہے، وہ بھی لفظوں کے الگ تھلگ جا پڑنے والے کھیل میں لگ چکا تھا۔ وٹگنسٹائن کا فلسفۂ لسان ہو یا یورپی مفکرین کی وجودیت، اصلاً یہ سب مراجعت کے فلسفے [illegible] ہیں۔ زبان کے فلسفیوں نے اصرار کیا کہ زبان میں اور اس سے باہر کی دنیا میں کوئی ممکنہ مناسبت نہیں ہے، اور وجودیت پسند مفکرین ایک ایسے انسان کی بات کرتے ہیں جو یکہ و تنہا ہے، اور جو نہ صرف اشیا سے بلکہ دوسرے انسانوں سے بھی وجود کی ایک معزولت میں کٹا ہوا ہے۔ برٹرنڈ رسل کی منطقی فکر سے سارتر کے [illegible] تک اس صدی کے نصف اول میں انسان کی ذہنی زندگی ایک انتشار کا شکار دکھائی دیتی ہے۔ مختلف علوم الگ الگ مفروضات پر قائم تھے، اور نہ صرف ایک دوسرے کو نظر انداز کرتے تھے، بلکہ باہم دگر متضاد رویوں کے حامل بھی تھے۔

ان حالات میں ساختیات ایک ایسی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے وجود میں آئی کہ تمام انسانی فلسفوں میں ارتباط پیدا کر سکے — یہ ایک اعتقادی ضرورت بھی تھی۔ انسان کو ہمیشہ ایک 'اعتقاد کی ضرورت رہی ہے، خواہ اس کا معیار کچھ بھی ہو۔ اس سے قبل مارکسزم نے اس ضرورت کو پورا کرنے کا خواب دکھایا تھا بے شک مارکس نے سماج کی ساخت اور تاریخ کے عمل کے بارے میں فکر کی

ایسی راہ دکھائی جس نے انسانیت کو شدید طور پر متاثر کیا، لیکن بطور ایک عقیدے کے مارکسزم کی معذوریاں ڈھکی چھپی نہیں۔ مارکسزم اور ساختیات کا یہ فرق نظر میں رہنا چاہیے کہ مارکسزم بہرحال ایک آئیڈیولوجی ہے جب کہ ساختیات فقط ایک فلسفیانہ اصول اور طریقۂ کار ہے۔ بطور طریقۂ کار ساختیات کی فکری نہج ایسی ہے کہ ایک نظام کے تحت لاکر تمام سائنسوں میں ربطِ باہمی پیدا کیا جائے۔ ساختیات نے پچھلی تین دہائیوں میں مختلف علومِ انسانیہ کو متاثر کیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مارکسیت اور ساختیات میں کچھ اقدار مشترک بھی ہیں۔ بالخصوص علمیات [illegible] کے معاملے میں موضوعِ انسانی اور اس کے تصوراتی نظام اور معروضی حقائق کے رشتے کے بارے میں سوچنے کا عمل۔ لیکن دونوں کا طریقۂ کار اور توقعات الگ ہیں۔

اس تناظر میں دیکھا جائے تو مارکسیت اور ساختیات دونوں جدیدیت کی جنسیت [illegible] اور یاسیت [illegible] کے خلاف ہیں۔ مارکسیت اور ساختیات کے مقامات اشتراک اور اختلافات کی بحث آگے آئے گی۔ لیکن سردست اتنا جاننا ضروری ہے کہ دونوں اس سائنسی رویے پر اصرار کرتے ہیں کہ یہ دنیا حقیقی ہے اور انسان اس کو سمجھ سکتا ہے۔ مارکسیت و ساختیات دونوں دنیا کے انتشارِ ظاہری میں تصوراتی ربط پیدا کرنے کے نظریے ہیں۔ دونوں دنیا اور انسان کو بطور کل دیکھتے ہیں۔

ذہنِ انسانی کی فکری کاوشوں میں ایک بنیادی ربط پیدا کرنا بیسویں صدی کے اوائل سے فلسفے کا شدید مسئلہ رہا ہے۔ نفسیات میں گیسٹالٹ نفسیات نے انسانی ذہنی عمل میں اجزا کے مقابلے میں کل کی اولیت اور بنیادی حیثیت پر زور دے کر سوچنے کے عمل کی ایک نئی راہ کھول دی۔ مظہریت کی رو سے ہوسرل نے زور دیا کہ حقیقت وہ نہیں ہے جو نظر آتی ہے، یعنی ہر چیز جیسی دکھائی دیتی ہے ویسی نہیں ہے۔ زمانیہ تصورات بھی وہ نہیں جو بالعموم معلوم ہوتے ہیں۔ نظریۂ اضافیت [illegible] اور کوانٹم تھیوری [illegible] کی دریافتوں نے یہ ثابت کر دیا کہ حقیقت اتنی بصارت پر نہیں جتنی ادراک یا بصیرت

پر مبنی ہے۔ خوارج کو اٹم وحدتیں ہیں جو ٹھوس وجود نہیں رکھتے بلکہ دیکھنے کے عمل میں وجود میں آجاتے ہیں۔ ساختیات یہی کہتی ہے کہ یہ دنیا آزادانہ اشیا سے عبارت نہیں اور زبان اشیا کو نام دینے یا اسمیانے والا نظام نہیں ہے۔ یعنی زبان [illegible] نہیں ہے جو لفظ [illegible] شے کے معینہ رشتے پر مبنی ہو، بلکہ اشیا کے نام یا معنی 'ساخت' سے پیدا ہوتے ہیں جو نظروں سے اوجھل ہے۔ ساختیات کا سب سے زیادہ زور اسی بات پر ہے کہ کائنات رشتوں کے نظام سے عبارت ہے، بغیر رشتوں کے نظام کے کسی شے کا کوئی وجود نہیں۔ ہم اشیا کا ادراک تبھی کر پاتے ہیں جب اشیا کو رشتوں کے نظام یعنی ان کی ساخت کی رو سے دیکھتے ہیں خواہ ہمیں اس کا احساس نہ ہو۔ ساخت کا عمل ذہنِ انسانی کی کارکردگی کا بنیادی رمز ہے۔

وٹگنسٹائن ہر چند کہ انسانی علم کے امکانات کے بارے میں زیادہ پرامید نہیں تھا، اس کے فلسفے سے بھی خارجی دنیا کے تئیں ساختیاتی [illegible] نہیں تو رخی [illegible] رویہ ضرور اخذ کیا جا سکتا ہے۔ ساختیات بھی اپنے وسیع معنی میں دنیا اور اشیا کو الگ الگ نہیں، بلکہ ان کے رشتوں کے نظام کی رو سے سمجھنا چاہتی ہے۔ وٹگنسٹائن کا اصرار ہے کہ 'دنیا اشیا سے نہیں حقائق کی مجموعیت سے عبارت ہے' اور 'حقائق' حسبِ ذیل ہیں:

[illegible]

[illegible] o Philosophicus.

ہر صورتِ حال اپنے اظہار کے لیے 'کلمہ' کی محتاج ہے، اور کلمے کا مطالعہ، زبان کے اندر دوسرے کلموں سے اس کی مطابقتیں اور رشتے، اور ان رشتوں کے کلی نظام کا تصور جدید لسانیات کا مرکزی تصور ہے جس کی بنا پر نوام چومسکی یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ انسان فطری طور پر زبان کے امکانات کو ایک خاص وضع سے منظم کرنے اور ان کو بروئے کار لانے کی خلقی صلاحیت رکھتا ہے۔ چنانچہ ہر انسان کسی نہ کسی طرح کی 'آفاقی گرامر' میں شریک ہے، جس کی رو سے اس کے لیے اپنی زبان کو خلق کرنا، ضرورت کے مطابق نئے گرامری کلمے وضع کرنا اور انھیں ترسیل کے لیے استعمال کرنا ممکن ہو جاتا ہے۔ قیاساً کہا جا سکتا ہے کہ سوسیئر نے زبان کے بارے میں اپنے کلیدی خیالات پیش کرتے ہوئے یا زبان کی کلی ساخت کے تصور کو نظریہ بند کرتے ہوئے گیسٹالٹ نفسیات اور فلسفیانہ فن و فکرِ انسانی پیش رفت سے کچھ نہ کچھ اثر ضرور قبول کیا ہوگا۔ آگے چل کر لیوی سٹراس نے جو سوسیئر سے شدید طور پر متاثر تھا، بشریات کے بارے میں کہا 'کسی متن کے اصل اجزائے ترکیبی اس کے الگ الگ رشتے نہیں بلکہ ان رشتوں کے مجموعے ہیں، اور یہ رشتے بطور مجموعہ ہی کارگر ہوتے ہیں اور معنی پیدا کرتے ہیں'۔ لیوی سٹراس بشریات کو 'رشتوں کے عمومی نظریے' کا نام دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ تمام انسانی ذہنی عمل اصلاً آفاقی قوانین کے تابع ہے جو انسانی علامتی تفاعل میں ظاہر ہوتے ہیں، اور تو اور انسانی لاشعور بھی ان قوانین کی میزان سے مناسبت رکھتا ہے۔

ادبی تنقید میں روسی ہیئت پسندوں اور ان کے بعد آنے والے ساختیاتی مفکرین نے ان آفاقی اصولوں کو دریافت کرنے کی کوشش کی جو زبان کے ادبی استعمال کو فکشن کی صرف و نحو سے لے کر شاعری کے زمروں تک ہر شے کو متعین کرتے ہیں۔ ساختیاتی فکر کا سرچشمہ بہرحال لسانیاتی ماڈل ہے جس نے اپنی ترغیبات ذہنی بنیادی طور پر سوئس ماہرِ لسانیات سوسیئر، روسی نژاد رومن جیکب سن، اور روسی ماہرِ صوتیات این۔ ایس۔ تروبت زکائی، نیز فرانسیسی ماہرِ بشریات لیوی سٹراس سے حاصل کیں۔ ۱۹۳۲ء میں جب روسی ہیئت پسندی کی تحریک تقریباً ختم ہو چکی تھی، تروبت زکائی پراگ میں اپنے ضابطۂ علم یعنی صوتیات کے فکری کارنامے کے بارے

میں یہ سطور لکھ رہا تھا :

> "صوتیات کے جدید علم کی خصوصیت خاصہ اس کا آفاقیت کے نقطۂ نظر سے منظم ہونا اور اس کا ساختیاتی ہونا ہے۔ جس عہد میں ہم رہ رہے ہیں اس کا تمام سائنسی علوم سے یہی تقاضا ہے۔ فلسفے کی اصطلاح میں ذریت کو ساختیت اور انفرادیت کو آفاقیت سے بدل دیا جا رہا ہے [illegible] رجحان کیمیا، حیوانیات، نفسیات، معاشیات وغیرہ میں [illegible] جا سکتا ہے۔ جدید صوتیات اس سمت میں تنہا نہیں ہے [illegible] وسیع تر سائنسی تحریک کا حصہ ہیں ... [illegible]

[illegible] نے جس تحریک کا ذکر کیا ہے [illegible] مسائل کی [illegible] تحریک [illegible] ادبی [illegible] بھی [illegible] تجربے [illegible] شعریات کا کام دے سکے [illegible] کے ان اصولوں کی دریافت اور ان کے تعین کی سعی تھی جو نہ صرف ادبی متون میں بلکہ ادبی متون کے باہمی رشتوں میں بھی کارفرما ہوں

ساختیات بطور اصطلاح

ارسطو کے زمانے سے اب تک ادب میں [illegible]
کا احساس رہا ہے۔ فن پارے کی ماہیت سے بحث کرتے ہوئے [illegible]
مختلف زمانوں میں مختلف رہا ہے۔ [illegible]
ہے۔ ریاضی، منطق، طبیعیات، حیاتیات [illegible] ساخت
کا تصور ایک مدت سے رائج رہا ہے [illegible]

بالخصوص لیوی اسٹراس سے بہت پہلے ساخت کا استعمال ہوتا رہا ہے۔ بہرحال اگر ایسا ہے تو پھر فرانس کی ساختیات نے یک لخت سب کی توجہ کو کیوں اپنی طرف منعطف کر لیا۔ اس میں کچھ ایسی قدری مرئیت تو ہوگی [illegible] جدید فکر [illegible] کی کتابوں کا ترجمہ [illegible] ساختیت کے [illegible] فروغ [illegible] کی تحریک کا آغاز ہوا۔

لیوی اسٹراس نے سب سے پہلے ۱۹۴۵ء [illegible] اپنے مضمون میں [illegible] لسانیاتی ساختیات کے ماہرین [illegible] صوتیاتی انقلاب کی بنیاد [illegible] پیش [illegible] اس کے طریقہ کار و تصورات سے بشریات بھی استفادہ کر سکتی ہے اور نئے امکانات کی جستجو کی جا سکتی ہے۔ [illegible] کی [illegible] کتاب:

میں لیوی اسٹراس نے نہایت بصیرت افروز اور فکر انگیز مقالات پیش کیے۔ [illegible] کے [illegible] بنیاد [illegible] بعد [illegible] غور و فکر کی راہ [illegible] کی [illegible] وقت کرتے [illegible] کے لیے [illegible] کی [illegible] ثابت ہوئے ہیں۔

ساختیات بنیادی طور پر ادراکِ حقیقت کا اصول ہے یعنی حقیقت [illegible] ہمارے شعور [illegible] کس طرح [illegible] ہے۔ [illegible] کی حقیقت کو [illegible] کس طرح [illegible] کرتے ہیں [illegible] معنی خیزی کی [illegible] معنی خیزی کا عمل کیوں کر ممکن ہوتا ہے [illegible] ساختیات میں ساخت کا تصور [illegible] اور [illegible] کی [illegible] زبان کی ساخت سے [illegible] زبان سے مختلف [illegible] ستوں [illegible] کی [illegible] زبان [illegible] اور [illegible] ہے۔ ویسے [illegible] ایک وسیع تر نظامِ نشانات [illegible] کا [illegible] معنی خیزی [illegible] کی [illegible] معنی [illegible] اور [illegible] بھی ہیں۔ [illegible] معنی [illegible] ہوتے ہیں اور اشیا کی پہچان ممکن

ہو پاتی ہے۔ نشانیات کی سعی و جستجو کا بڑا میدان ثقافت ہے۔ ثقافت کے ہر مظہر کی تہ میں تجریدی رشتوں کا ایک نظام کارفرما ہے جس کی بدولت معنی خیزی کا عمل جاری رہتا ہے۔ زبان تو ثقافت کی مرکزی مظہر ہے ہی، پہناوے، قصے کہانیاں، عقیدے، اساطیر، دیومالا، رسم و رواج، رشتہ داریاں، رہن سہن، خورد و نوش، آرائش و زیبائش، نشست و برخاست، آداب، طور طریقے، تیج تہوار، پیشے، کھیل تماشے وغیرہ ثقافت کے بیسیوں مظاہر ہیں۔ ہر مظہر کے عناصر کے پس پشت رشتوں کا ایک نظام ہے جس کے تفاعل سے معنی کی ترسیل ہوتی ہے۔ گویا عناصر کے رشتوں کا نظام جو وضعیت کے اعتبار سے تجریدی ہے اور جو ربط و تضاد کے دوطرفہ تفاعل کا حامل ہے، اور جس کی بدولت معنی قائم ہوتے ہیں، ساخت [illegible] کہلاتا ہے۔ واضح رہے کہ ساخت کا یہ تصور نئی تنقید کے [illegible] کے تصور سے بالکل مختلف ہے، نیز اس سے مراد ہیئت یا شکل بھی نہیں لی جاسکتی۔

غرض ثقافت یا زبان یا ادب کے کسی مظہر یا مظاہر کی ساخت سے مراد اس مظہر یا مظاہر کے عناصر کے مابین تجریدی رشتوں کا وہ نظام ہے جس کے ذریعے معنی قائم ہوتے ہیں اور معنی خیزی ممکن ہوتی ہے۔ رشتوں کے اس نظام یا ساخت کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ہر لحظہ خود نظمی اور خود ارتباطی کا عمل جاری رہتا ہے اور ہر تغیر و تبدل یا اضافے کے بعد ساخت اپنی وضع کو بحال کر لیتی ہے اور ہر لحظہ مکمل اور برقرار رہتی ہے۔ ساخت تاریخ کے اندر ہے، لیکن چونکہ ہر لحظہ مکمل اور برقرار ہے اس لیے خود مختار بھی ہے۔

ساخت کا تصور چونکہ تجریدی تصور ہے، اس کی وضاحت آسان نہیں، تاہم اس کے بنیادی نکتے کو ایک چھوٹی سی مثال کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے۔ کوئی بھی اس تصور کو غیر معمولی طور پر مشکل نہ سمجھے۔ اس سے کہیں زیادہ دلچسپ مثال ٹریفک سگنل یا ٹریفک بتی کی ہے۔ ٹریفک بتی میں تین رنگ ہوتے ہیں، سبز، سرخ اور زرد۔ سبز کا مطلب ہے جانے دو، سرخ کا رکیے اور زرد سے مراد ہے رکنے کے لیے تیار، اور سرخ کے بعد جانے کے لیے تیار رہو۔ دیکھیے ان رنگوں کا نظام

مفہوم نہیں ہے۔ مختلف ثقافتوں میں مختلف رنگوں کے مختلف معنی ہیں۔ سبز سے بالعموم زرخیزی اور نمو مراد لی جاتی ہے، اور سرخ سے مسرت، بہجت، شادمانی وغیرہ لیکن ٹریفک بتی میں ان رنگوں سے جو کچھ مراد لیا جاتا ہے وہ ان معنی سے بالکل ہٹ کر ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو سرخ رنگ کا کوئی فطری یا لازمی رشتہ 'رکیے' سے یا سبز رنگ کا کوئی فطری یا لازمی رشتہ 'جایئے' سے یا زرد کا 'محتاط رہیے، تیار رہیے' سے نہیں ہے۔ گویا سرخ یا سبز یا زرد رنگ فی نفسہ کوئی معنی نہیں رکھتے۔ یہ معنی دراصل اس رشتے سے پیدا ہوئے ہیں جو یہ رنگ ٹریفک بتی میں آپس میں رکھتے ہیں اور یہ رشتہ ربط کا بھی ہے اور تضاد کا بھی۔ یعنی سبز، سرخ، زرد ایک رشتے میں گندھے ہوئے ہوتے ہیں، لیکن یہ تینوں ایک دوسرے سے متضاد بھی ہیں، لہٰذا سبز سے مراد 'جایئے'، اسی لیے ممکن ہے کہ سبز، سرخ یا زرد نہیں۔ سرخ سے مراد 'رکیے'، اسی لیے ممکن ہے کہ سرخ، سبز یا زرد نہیں اور زرد سے مراد 'محتاط' اسی لیے ممکن ہے کہ زرد، سبز یا سرخ نہیں۔ ٹریفک بتی کے ان تینوں رنگوں میں آپس میں جو رشتہ ہے، اور اس رشتے کے نظم کی جو تجریدی فارم ہے، رشتوں کا یہ نظم یا ان کی تجریدی فارم ساخت [illegible] ہے۔ پس ثابت ہوا کہ رنگوں کے معنی ساخت سے پیدا ہوتے ہیں جس میں وہ واقع ہیں، ورنہ کوئی رنگ فی نفسہٖ معنی نہیں رکھتا۔

دوسرے لفظوں میں اس نظام میں کوئی بھی 'نشان' آزادانہ معنی نہیں رکھتا، بلکہ وہی معنی دیتا ہے جو اس معنیاتی نظام (سرخ - رکیے، سبز - جایئے، زرد - محتاط) کے اندر اس کو حاصل ہے۔ لہٰذا 'نشان' اور 'معنی' کا رشتہ من مانا یا خود ساختہ [illegible] ہے کیونکہ نشان 'سرخ' اور اس کے معنی 'رکیے' میں کوئی فطری رشتہ نہیں، خواہ یہ رشتہ کتنا ہی فطری کیوں نہ معلوم ہو۔ یہی معاملہ زبان کے جامع لسانی نظام اور اس کے اندر لفظوں کے عمل کا ہے۔ زبان دنیا کے نظام نشانات میں سے محض ایک نظام ہے، اکثر مفکرین کا کہنا ہے کہ زبان بنیادی نظام نشانات ہے۔ پس واضح ہوا کہ ساختیات اور سیمیالوجی کی نظریاتی بنیاد ایک ہی ہے۔ یعنی نشان فی نفسہٖ کوئی معنی نہیں رکھتا، بلکہ جامع نظام میں رشتوں کی وجہ سے بامعنی بنتا ہے۔

لسانیاتی فکر سے رشتہ

جدید لسانیات اور نئے علوم کی پیش رفت کی روشنی میں ساختیات کے اس دعوے پر غور کرنا مشکل نہیں ہے کہ وہ حقیقت جس کا ہمیں علم ہے اور جس کو ہم دنیا کہتے ہیں، ایسی آزادانہ اشیا کا مجموعہ نہیں جن کی جانکاری اور درجہ بندی قطعی اصولوں کی مدد سے کی جا سکے۔ گویا دنیا میں اشیا کے نام یعنی لفظ جن کی مدد سے ہم اشیا کو جانتے اور پہچانتے ہیں، فی نفسہ کوئی قطعی حیثیت نہیں رکھتے۔ اشیا کا وجود صرف اس قدر ہے جس قدر ہم ان کا الگ سے تصور کر سکیں یا ان کو الگ سے پہچان سکیں اور اس پہچان کا انحصار چند در چند عوامل پر ہے، جن کی وجہ سے حقیقت کی کلی معروضیت ناممکن ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم حقیقت کا ادراک صرف اس قدر کر پاتے ہیں جس قدر ہم حقیقت کی پہچان کو زبان کے ذریعے خلق کر سکتے ہیں۔ نتیجتاً حقیقت کا ہمارا ادراک دراصل اس رشتے سے عبارت ہے جو جاننے والے کے ذہن اور حقیقت کے درمیان ہے۔ ساختیات کی رو سے حقیقت کے ادراک کا اصل الاصول یہی رشتہ ہے۔ مزید برآں کوئی بھی شے یا تجربہ فی نفسہ کوئی پہچان نہیں رکھتا بلکہ کسی بھی شے یا تجربے کا ادراک رشتوں کے اس مجموعے یعنی اس ساخت کے ذریعے ہوتا ہے جس کا وہ خود ایک حصہ ہے۔

اس نظریے کی رو سے پہچان کا عمل، یعنی نشانات کا تفاعل جن کے ذریعے معنی پیدا ہوتے ہیں، دراصل اس سے کہیں زیادہ وسیع اور پیچیدہ ہے جتنا عام طور پر دکھائی دیتا ہے۔ مثال کے طور پر تمام سماجی سرگرمی اور انسانی کارکردگی دراصل حقیقت کے ادراک کے بارے میں رشتوں کی نشان سازی کے اسی عمل کا نتیجہ ہے۔ نشان سے مراد صرف لفظ نہیں بلکہ کوئی بھی چیز یا منظر جس سے ثقافت میں ترسیلِ معنی کا کام لیا جاتا ہو۔ مثلاً تصویر، نقشہ، شبیہ یا کوئی بھی شکل یا شے خواہ فطری ہو یا مصنوعی۔ اگر معنی کی ترسیل کے لیے استعمال کی جاتی ہے تو وہ نشان ہے۔ مثال کے طور پر وہ پھول جو ویرانے میں کھلتا ہے اور

بغیر دیکھے، سمجھا جاتا ہے۔ نشان نہیں ہے۔ لیکن یہی پھول جب گل دستے، گجرے یا ہار کا حصہ بنتا ہے تو ثقافتی فضا سے بامعنی ہو جاتا ہے۔ اور بطور نشان استعمال ہوتا ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو فی نفسہ پھول کسی چیز پر دلالت نہیں کرتا۔ جتنی [illegible] اس کے معنی ثقافت کی رو سے حاصل ہوتے ہیں۔ ماہر بشریات [illegible] زیادہ تر کام ان اصول و ضوابط کی تحقیق پر مشتمل ہے جن کی بدولت انسانی ثقافت میں نشان سازی کا عمل جاری و ساری ہے۔ زبان خواہ وہ بولی جائے یا لکھی جائے نشان سازی کے ان گنت مظاہر میں سے ایک مظہر ہے۔ اور ادب [illegible] مظہر ہے۔ یعنی ادب نشان سازی کے عمل کا [illegible] مظہر [illegible] حیثیت سے فکر و ادراک میں [illegible] انسانی کے عمل نشان سازی کی وسعت و ہمہ گیری کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

رہے ہیں وہ ادب کے چند جملے ہیں۔ جو زبان کا کل نظام نہیں ہے۔ زبان کا کلی نظام نوعیت کے اعتبار سے تجریدی ہے اور زبان کا کوئی بھی فی الواقعہ استعمال یا جملے (خواہ وہ تکلم ہو یا تحریر) اس نظام کی رو سے خلق ہوتے ہیں۔ خواہ ہم اس کا احساس کریں یا نہ کریں۔ ساختیاتی فکر و جستجو کا مقصود بھی صرف ایک واقعہ یا فن پارہ نہیں بلکہ وہ جامع تجریدی نظام ہے جس کی رو سے ادب میں ہر ہر واقعہ یا فن پارہ وجود میں آتا ہے۔ اور جو اس تمام حقیقت کا مترشح ہے جو انسان کی دنیا میں حقیقت کے طور پر پائی اور پہچانی جاتی ہے۔ گویا ادب کی کسی مثال یا فن پارے کا مطالعہ ساختیاتی فکر و جستجو کا موضوع اس لیے ہے کہ اس کے ذریعے اس جامع ذہنی نظام کی نوعیت یا اصل اصول معلوم ہو سکے جو تمام حقیقت انسانی اور اس کے ذہنی اور ثقافتی شعور پر حاوی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر وہ تحقیق ادب پر اس لیے ہوتی ہے کہ ادب کی گرامر کی جستجو کی جائے تاکہ زبان کے جامع تجریدی نظام کی طرح ادب کی جامع تجریدی شعریات کو دریافت کیا جا سکے جس کی بدولت ذہن انسانی ادب کو بطور ادب جانتا اور پہچانتا ہے۔

سوسیئر کے فلسفۂ لسان کا ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ سوسیئر نے اس خیال کو ہمیشہ کے لیے رد کر دیا کہ زبان لفظوں کے ایسے مجموعے کا نام ہے جس کا بنیادی مقصد شے کو نام دینا ہے۔ سوسیئر کے فلسفے کی رو سے یہ محض غلط تصور ہے کہ الفاظ ایسے مظہر ہیں جو شے سے مطابقت رکھتے ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ لفظ محض نشان ہے جو دو پہلو رکھتا ہے یا یوں کہا جائے تو دو طرفہ تشکیل ہے یعنی دو طرفوں کی طرح۔ نشان کی ایک طرف کو وہ معنی نما کہتا ہے۔ دوسری طرف کو تصورِ معنی کا نام دیتا ہے۔ زبان کے جس تصور کو سوسیئر نے رد کر دیا اس کو یوں ظاہر کیا جا سکتا ہے۔

لفظ = شے

اس کے بجائے سوسیئر زبان کے جس ماڈل کو پیش کرتا ہے وہ یوں ہے۔

$$\text{Sign} = \frac{\text{Signifier}}{\text{Signified}}$$

$$\text{نشان} = \frac{\text{معنی نما}}{\text{تصورِ معنی}}$$

ظاہر ہے سوسیئر کے اس ماڈل میں 'شے' کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ یعنی زبان میں لفظ معنی رکھتے ہیں، اس لیے نہیں کہ لفظ کا شے سے ایک اور ایک کا رشتہ ہے بلکہ اس لیے کہ لفظ رشتوں کے جامع نظام کا حصہ ہیں:

'Part of a system of relations'

اور زبان میں معنی رشتوں کے اس جامع نظام کی بدولت پیدا ہوتے ہیں۔

سوسیئر نے زبان کے بارے میں جس بصیرت سے فلسفے کو مالامال کر دیا، اسے اس کے ایک قول سے یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

'Language is a form, not a substance'

یہ وہ بنیاد ہے جس کے بغیر نہ لیوی سٹراس کا کام ممکن تھا، نہ لاکاں، بارتھ اور فوکو کا اور نہ آلتھیوسے کا۔ ساختیات اس موضوعہ اصل [illegible] پر قائم ہے کہ کوئی بھی ثقافتی یا ادبی نظام کسی خودکفیل جوہر [illegible] پر مبنی نہیں۔ بلکہ یہ تفریقی رشتوں کی رو سے کارگر ہوتا ہے جو باہم دگر مربوط بھی ہوتے ہیں اور مختلف بھی۔

ساختیات میں پورے نظام کا تصور ایک درجہ وار سلسلے [illegible] کے طور پر کیا جاتا ہے، جس میں ہر درجے یا سطح پر انھیں اصولوں کی عمل آوری سے زیریں سطح کے عناصر اپنے ربط و امتیاز سے سلسلہ در سلسلہ ذیلی رشتوں اور معنی کے روابط کو پیدا کرتے ہیں۔ یہ کل نظام رشتوں اور تہہ دار ساختوں کے زیریں نظام [illegible] کے سوسیئر کے [illegible] کے تصور یعنی زبان کے کلی تجریدی نظام کے تصور سے مشابہ ہے۔ کسی بھی ثقافت سے تعلق رکھنے والا کوئی بھی شخص اپنی روزمرہ زندگی میں اس نظام کو سمجھتا اور اس کو برتتا ہے اور اس کی رو سے زندگی بسر کرتا ہے، لیکن یہ نظام جس طرح عمل آرا ہوتا ہے، ضروری نہیں کہ برتنے والا اس کا شعوری احساس بھی رکھتا ہو۔ ساختیات کا کام کسی مخصوص ثقافتی تناظر میں کسی بھی ثقافتی مظہر

(ادبی تنقید کے ضمن میں ادب یا ادبی فن پارہ) کے تجزیے سے اس کے اندرون کو اس طرح بے نقاب کرنا ہے جس سے تہہ دار ذیلی ساخت میں جو کچھ پوشیدہ Implicit ہے وہ ظاہر (Explicit) ہو جائے۔ ثقافت کے عام تصور کو اگر ایک کلی نظام کے تجریدی تصور کے طور پر وسعت دی جائے جو مذہب، تہذیب و تمدن، اساطیر و حکایات، سیاسی نظام، رہن سہن، معاشرت، زبان اور ادبی روایت کے تمام موجود اور ممکنہ امکانات پر حاوی ہو، تو ثقافت کا یہ کلی تصور سوسیئر کے تجریدی تصورِ زبان یعنی Langue کے نظریاتی ماڈل کے مماثل ہوگا۔ اس کے مقابلے میں کوئی ایک مظہر یا فن پارہ (یعنی ناول، افسانہ، شعر) انفرادی تکلم Parole کے مماثل ہے۔ گویا جو رشتہ [illegible] اور [illegible] میں ہے، اس نوع کا رشتہ ثقافت کے کلی تصور اور ادب کی کسی بھی مثال میں ہے۔ ساختیات کی رو سے اگر ادبی روایت کا تصور بھی ایک ایسے کلی نظام کے طور پر کیا جا سکے جو ادبی روایت کے کل سرمایہ اور ادبی روایت کے ممکنہ امکانات سب پر حاوی ہوں، یعنی ماضی، حال، استقبال سب اس تجریدی نظام کی زد میں آ سکیں تو جو ربط [illegible] اور [illegible] میں ہے یا جو ربط کسی بھی ثقافت کے کلی تصور اور اس کے کسی بھی ثقافتی مظہر میں ہے، وہی ربط ادبی روایت کے کلی تصور اور اس کے کسی ادبی مظہر (یعنی فن پارے) میں دیکھا اور دکھایا جا سکتا ہے۔ غرض ساختیات کے ابتدائی برسوں میں یہ خیال عام تھا کہ ادب کی جامع شعریات کی بازیافت سائنسی طور پر ممکن ہے۔

سوسیئر کے فلسفۂ لسان اور ساختیات کا رشتہ نہایت گہرا اور پیچیدہ ہے۔ یہاں مختصراً بعض باتوں کی طرف اشارے کیے گئے۔ مزید تفصیل دوسرے باب میں آئے گی جسے تمام و کمال اسی موضوع کے لیے وقف کیا گیا ہے۔

تنقیدی دبستان اور ساختیات

ادبی نظریات اور تنقیدی دبستانوں کے تناظر میں ساختیات کے نئے دبستان کی فکری نہج کیا ہے، اس کو سمجھنے کے لیے رومن جیکب سن کے ذیل کے نقشے سے مدد لی جا سکتی ہے۔

context

Addresser _____ Message _____ Addressee

contact

code

تناظر

مخاطِب _____ خبر _____ مخاطَب

رابطہ

لسانی نظام

مخاطِب یعنی بولنے والا شخص جس شخص سے بات کرتا ہے، یعنی مخاطَب کو کوئی پیغام بھیجتا ہے۔ یہ پیغام کسی کوڈ یعنی لسانی نظام کے ذریعے ہی دیا جا سکتا ہے (لسانی نظام جس کو مخاطِب اور مخاطَب دونوں سمجھتے ہوں)۔ ہر پیغام کسی نہ کسی تناظر میں دیا جا سکتا ہے۔ نیز یہ پیغام کسی 'رابطہ' کے ذریعے دیا جاتا ہے، مثلاً بولا ہوا، تحریر، ٹیلی فون وغیرہ۔ ادب سے بحث کرتے ہوئے 'رابطہ' کا مزید ذکر غیر ضروری ہے کیونکہ ادب میں رابطہ تحریر یا کتاب یعنی چھپے ہوئے لفظ یا بولے ہوئے لفظ کے ذریعے ہوتا ہے۔ سو ادب کے نقشے کو دوبارہ یوں پیش کیا جا سکتا ہے

تناظر

مصنف _____ متن _____ قاری

لسانی نظام

بقول رومن جیکب سن اس نقشے کا ہر عنصر کچھ نہ کچھ لسانی تفاعل رکھتا ہے جس کو یوں ظاہر کر سکتے ہیں:

Referential

Emotive   Poetic ——— Connotative

Metalinguistic

تاریخی

جذباتی ——— شعری ——— تعبیری

مافوق لسانی

یعنی اگر مصنف کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ادب کا 'جذباتی' پہلو سامنے آتا ہے۔ اگر تناظر پر نظر رکھی جائے تو 'تاریخی، سماجی پس منظر' کی اہمیت واضح ہوگی۔ اگر متن پارہ پر توجہ کریں تو 'ہیئتی' پہلو نمایاں ہوگا۔ اسی طرح قاری کے نقطۂ نظر سے 'تعبیری' پہلو کو اہمیت حاصل ہوگی۔ البتہ اگر پانچویں عنصر یعنی 'مافوق لسانی' پہلو پر توجہ مرکوز کریں تو اس لسانی نشان کو مرکزیت حاصل ہوگی جس کی رو سے معنی خیزی ممکن ہے۔ غرضیکہ ادب کے مختلف نظریے لسانی عمل کے مختلف پہلوؤں پر زور دیتے ہیں۔ رومن جیکب سن کے اس بنیادی ماڈل کی ایک چوتھی قرأت بھی ممکن ہے جس میں ادبی تنقید کے تمام دبستان سمٹ آتے ہیں، اور نہ صرف ان سب کے محرکات اور امتیازات کھل کر بیک نظر سامنے آجاتے ہیں، بلکہ ساختیات کی الگ حیثیت بھی واضح ہوجاتی ہے:

Marxist

Romantic   Formalistic ——— Reader Oriented

Structuralist

مارکسی

رومانی ——— ہیئتی ——— قاری اساس

ساختیاتی

یعنی اگر مصنف کو بنیاد بنا کر ادب کا مطالعہ کیا جائے تو تنقید کا 'رومانی نظریہ' وجود میں آتا ہے۔ اگر فن پارے/متن کو بنیاد بنایا جائے تو 'ہیئتی نظریہ' وجود میں آتا ہے۔ تاریخی تناظر پر زور دینے سے 'مارکسی نظریہ' مستنبط ہوتا ہے، نیز اگر قاری اور قرأت

کہ متن عمل کو بنیاد بنایا جائے تو تنقید کا 'قاری اساس نظریہ' وجود میں آتا ہے۔ برخلاف
ان چاروں نظریوں کے 'ساختیاتی نظریہ' اس کوڈ یا مافوق لسانی نظام کو بنیاد بناتا ہے
جس سے کہ معنیاتی نظام مشتقل ہوتا ہے۔ بلاشبہ ادبی مطالعے میں ان میں سے کوئی
بھی نظریہ ابلاغی کارکردگی کے دوسرے پہلوؤں کو یکسر نظر انداز نہیں کر سکتا۔ لیکن ہر
نظریے کی اپنی الگ فکری اساس ہے جو اس ماڈل سے واضح ہے۔ دوسرے
تمام ادبی نظریے ان نظریوں کا حصہ ہیں یا ان کی بدلی ہوئی شکلیں ہیں۔

جیسا کہ پہلے کہا گیا ساختیاتی فکر نے کئی جہت سے مبنی بر عقل عام
اعتقادات کو صدمہ پہنچایا ہے۔ صدیوں سے یہ خیال چلا
آرہا تھا کہ ادب مصنف کے تخلیقی ذہن کا کارنامہ ہے۔ یا ادب الہامی ذات ہے، یا
متن وہ تخلیق ہے جو مصنف کے وجود اور اس کے ذہن و شعور کی زائیدہ ہے، یا یہ
کہ ادب حقیقت کی ترجمانی کرتا ہے۔ ساختیات ان میں سے کسی بات کو اس طرح
تسلیم نہیں کرتی۔ اس کا اصرار ہے کہ حقیقت فقط اس قدر ہے جس قدر ہم اسے اپنے
لسانی نظام سے انگیز کر سکتے ہیں۔ رولاں بارتھ کا کہنا ہے کہ مصنف کو صرف یہ توفیق
حاصل ہے کہ وہ پہلے سے موجود لسانی اور ادبی خزانوں کو کھنگالتا ہے۔ اخذ و قبول کرتا
ہے، اور پہلے کی روایت کو نئی شکل دیتا ہے۔ مصنف اپنا [illegible] نہیں کرتا،
کوئی تخلیق خلا میں پیدا نہیں ہوتی، بلکہ مصنف پہلے سے موجود روایت کے سرچشموں
سے فیضان حاصل کرتا ہے اور ثقافت اور زبان کی لغت سے متن وضع کرتا ہے جو
ہمیشہ پہلے سے لکھی ہوئی موجود ہے۔

ایسے تمام ادبی نظریات کو جو ذہن انسانی کو معنی کا سرچشمہ اور منبع قرار دیتے ہیں،
ساختیات رد کرتی ہے۔ اس کا اصرار ہے کہ معنی کا سرچشمہ باقاعدہ ثقافتی اور لسانی
نظام ہے جو ہر وقت موجود ہے۔ اور ادب میں تمام معنی خواہ وہ پرانے ہوں یا نئے
اسی نظام کی رو سے تشکیل پاتے ہیں۔ یعنی ذہن انسانی معنی کی 'پہچان' اور ان کو
رد و قبول کرنے، نیز نئی شکل دینے کا وسیلہ ہے، معنی کو از خود پیدا نہیں کرتا۔

غرض ساختیاتی تنقید
سے مراد وہ تنقید ہے

جس میں ادب کا مطالعہ ان تصورات کی رو سے یا کسی نظریاتی ماڈل کی بنا پر کیا جاتا ہے جس کی ایک جھلک اوپر پیش کی گئی۔ ساختیاتی تنقید کے دبستان میں روسی ہیئت پسندوں کو بھی شامل سمجھا جاتا ہے۔ بعد میں ساختیات کو فروغ دینے والوں میں یورپی، بالخصوص فرانسیسی مفکرین اور ادیب پیش پیش رہے ہیں۔ اگرچہ ساختیاتی مفکرین کی زیادہ توجہ نظریہ سازی پر رہی ہے، تاہم ساختیاتی تنقید جیسے جیسے ترقی کرتی گئی اس کے نام سے قبولیت کی سی صورت پیدا کردی۔ ساختیات نے ادبی تنقید میں اپنے جس فوری پیش رو کو بے دخل کیا، وہ نئی تنقید ہے۔ اس لیے شروع میں ساختیاتی تنقید کو نئی نئی تنقید بھی کہا جاتا رہا، اور متعدد مبصرین 'نئی تنقید' کے لیے پرانی نئی تنقید کی اصطلاح استعمال کرتے رہے۔ بہرحال ساختیات نہ صرف تنقید کے نقالی والے نظریے (یعنی ادب بنیادی طور پر حقیقت کی نقل ہے) کے خلاف ہے بلکہ تنقید کے اظہاری نظریے (یعنی ادب بنیادی طور پر مصنف کی ذات کا اظہار ہے) کے بھی خلاف ہے۔ نیز 'نئی تنقید' یا ہیئتی تنقید کے اس موقف کے بھی خلاف ہے کہ فن پارہ خود مکتفی ملفوظی نظام رکھتا ہے اور فن پارے کی بحث متن میں چھپے ہوئے معنی تک محدود رہنا چاہیے۔

ہیئتی تنقید میں بالعموم متن اور موضوع کو مرکز و محور رکھا جاتا ہے۔ ہیئتی تنقید چونکہ متن سے باہر دنیا سے کم تعلق رکھتی ہے، وہ متن سے باہر ثقافتی، ذہنی اور ادبی نظام سے باہر ثقافتی نظام کو بھی خاطر میں نہیں لاتی۔ اگرچہ ساختیاتی رویے میں متن اور متن کے نظام کی ہیئت ضرور زیر بحث لائی جاتی ہے، لیکن ساختیاتی فکر اس رویے کی مخالف ہے کہ متن کے خصائص مقید اور خود کفیل ہیں، بلکہ اس کا اصرار ہے کہ متن نہ صرف بطور ایک نظام کارگر ہوتا ہے بلکہ ادبی نظام وسیع تر ثقافتی نظام کے اندر تفاعل رکھتا ہے۔ گویا بخلاف 'نئی تنقید' کے ساختیات ہیئت میں مقید نہیں، اور وسیع تر معنیاتی نظام کا تصور رکھتی ہے۔

ادبی نقادوں کے مجہول کردار کو رد کرنے اور اس کے تفاعل پر اصرار کرنے کی

بہترین مثال رولاں بارتھ کی تصنیف [illegible] ہے۔ بارتھ نے اس بات پر زور دیا ہے کہ
ادب [illegible] ہے جو [illegible] پیدا کرنے کا وہ نظام جو متن اور قرأت کے عمل
کے دوران سے وجود میں آتا ہے۔ [illegible] منصب [illegible] اگرچہ پہلے سے طے شدہ معنی
کوئی [illegible] نہیں ہے۔

[illegible] تنقید [illegible] کے ان تمام مسائل
[illegible] سے بحث کرتے ہیں [illegible]
[illegible] موضوعیت [illegible]
[illegible] شعریات کی [illegible]
[illegible]

[illegible] Gradit [illegible]

[illegible], it would [illegible]

[illegible] making sense of texts, what [illegible]

interpretive operations [illegible]

[illegible], as an Institution, is based'. (Poeti[illegible]

ساختیاتی ماہرین کی بڑی تعداد نے ادبی فن پاروں کا مطالعہ اس طرح کیا ہے کہ
ان اصولوں اور ضوابط یا آنکھوں سے اوجھل ان رشتوں اور روابط کا پتہ چلایا جائے
جو مل کر ادبی روایت کے تجریدی نظام کی تشکیل کرتے ہیں، اور جن کی وجہ سے کوئی
بھی فن پارہ با معنی بنتا ہے گویا ساختیاتی سرگرمی کا مقصود و منتہا نظروں سے اوجھل
اس گرامر کو یا ادب کے ان پوشیدہ اصولوں کو دریافت کرنا تھا جن کی بدولت ادب
بطور ادب کے متشکل ہوتا ہے۔ جوناتھن کلر کے الفاظ میں ساختیات کی سعی و جستجو
اس سمت میں تھی کہ ادب کی ایسی [illegible] یعنی شعریات مرتب کی جائے جس
کا رشتہ انفرادی فن پاروں سے اس طرح کا ہو جیسا [illegible] کا
[illegible] سے ہوتا ہے۔ ساختیاتی تنقید اس رویے کی موید رہی ہے کہ ادب کا مطالعہ اصناف کی
کلی شعریات کے حوالے سے کیا جا سکتا ہے۔ نارتھروپ فرائی کی کتاب :

Anatomy of Criticism (1957)

اس نوع کی اولین کوشش ہے۔

الغرض ساختیاتی تنقید ادبی متن اور ادبی قرأت کی ایسی شعریات وضع کرنا چاہتی تھی جو اُن اصولوں اور قاعدوں کو تجریدی طور پر منضبط کر سکے، جن کی رو سے ادب کی مختلف شکلیں شاعری، ناول، افسانہ وغیرہ وجود میں آتی ہیں اور متعلقہ کلچر سے وابستہ لوگ ان کو پڑھ اور سمجھ سکتے ہیں اور ان سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ جوناتھن کلر نے اپنی کتاب :

Structuralist Poetics (1975)

میں اس مسئلے سے مدلّل بحث کی ہے کہ ساختیاتی شعریات اس نظام کے تعین سے عبارت ہے جس کی مدد سے ہم ادبی متن اور قرأت یعنی تفہیم کے عمل کو سمجھ سکیں اور ادبی متن کو اس طرح پڑھ سکیں کہ یہ معلوم ہو سکے کہ لفظ کے ذریعے یہ جہان کس طرح جہانِ معنی بنتا ہے، یعنی معنی سازی کے اس بنیادی ذہنی عمل کو سمجھ سکیں جو انسان کی بطور انسان سب سے بڑی پہچان ہے۔ یہ جستجو آسان نہیں تھی۔ اس کے بہتر نتائج بہر حال وہیں سامنے آئے ہیں جہاں ادبی تنقید اور لسانیاتی فکر میں گہرا تال میل پیدا ہو سکا ہے۔ اس بارے میں رومن جیکب سن کے اس بیان کو نشانِ راہ سمجھنا چاہیے :

> If there are some critics who still doubt [illegible] the field of poetics, I privately believe that the poetic incompetence of some bigoted linguists has been mistaken for an inadequacy of the linguistic science itself. All of us here, however, definitely realise that a linguist deaf to the poetic function of language and a literary scholar indifferent to linguistic problems and unconversant with linguistic methods are equally flagrant anachronisms."

"Linguistics and poetics", in Sebeok, Ed., Style in Language (Cambridge, Mass., 1960), p. 377.

پس ساختیاتی فکر

ساختیاتی فکر کی خاص پہچان یہ ہے کہ زبان کا مسئلہ فلسفۂ انسانی کا خاص مسئلہ ہے۔ یہ زبان کا نظریاتی مسئلہ دوسرے تمام مسائل پر فوقیت رکھتا ہے۔ ساختیات کی رو سے زبان کوئی سادہ شفاف میڈیم نہیں ہے جیسا کہ وہ بالعموم سمجھی جاتی ہے، بلکہ یہ بجائے خود تصور ہے، یعنی یہ ایسا شیشہ نہیں جس کے آرپار ہم حقیقت کو دیکھتے ہوں بلکہ ایسا آئینہ ہے جس کے اندر ہم حقیقت کو نہیں بلکہ حقیقت کے تصور کو دیکھتے ہیں زبان تمام ساختیاتی مفکرین کے ہاں مرکزی نقطہ ہے۔ مثال کے طور پر بقول لاکاں زبان کی علامتیت کے سماجی نظام [illegible] میں شریک ہونے کا مطلب ہے انسان کا اپنی انفرادیت سے ہاتھ [illegible] ساختیات کی رو سے چونکہ زبان کی علامتیت میں ہے، فرد کی حیثیت اپنے آپ محض [illegible] کی ہو جاتی ہے یعنی [illegible] کے ہاں [illegible] ساختیاتی [illegible] انفرادیت پسندی [illegible] اور [illegible] کے خلاف [illegible] زبان کے عمل میں انسان کی انفرادیت یا موضوعیت کو مطلق دخل نہیں [illegible] موضوع اس میں خود بخود غائب ہو جاتا ہے۔ یوں مصنفین لاذیت کا رد بھی لازم آتا ہے، اور فرد، موضوعیت سے مبرا [illegible] پاتا ہے۔

ساختیات تمام بورژوا فلسفوں کے خلاف بھی [illegible] پسندی سے عبارت ہیں جنھوں نے ایک خود غرض، لالچی [illegible] اقتدار کو مضبوط کیا ہے۔ ساختیاتی مفکرین میں لاکاں ہوں، بارتھ ہوں، فوکو [illegible] ان سب کی فکر میں شدید بورژوا مخالف رویہ اسی بنیاد پر ملتا ہے۔ [illegible] رویہ سوشلسٹ رنگ بھی اختیار کر لیتا ہے۔ لاکاں نے ایغو کی خود [illegible] تہس نہس کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ اس کا کہنا ہے کہ انسان [illegible] بارے میں فرائیڈ کی دریافتیں اس قدر صدمہ انگیز تھیں کہ بعد میں ان کو ناپسندیدہ سمجھ کر دبا دیا گیا۔ لاکاں اڈیپی لاشعور کی ہیجانی خواہشات [illegible]

جو ایغو کو اقتدار اور استقلال سے محروم کرنے کے درپے رہتی ہیں، خاص توجہ کرتا ہے۔ اور اس کے فلسفے کی رو سے ایغو زبان کے عدمی نظام میں قائم ہے۔ یہ ایک فرضی تشکیل ہے جو عکسی منزل پر پیدا ہوتا ہے اور فرد یہ سمجھنے لگتا ہے کہ وہ کسی مستقل یا محکم تشخص کی اساس رکھتا ہے جب کہ ایسا نہیں ہے۔

یوں موضوعِ انسانی کے تشکیل محض ثابت ہونے سے معنی کے وحدانی ہونے کی بنیاد خود بخود متزلزل ہو گئی۔ کیونکہ اگر ذات محکم تشخص سے عاری ہے اور نوعیت کے اعتبار سے مستقل اور مائل بہ تغیر ہے تو وہ معنی کا مقتدرِ اعلیٰ یا حکم کیسے ہو سکتی ہے؟ ساختیات سے پس ساختیات کے انحراف میں موضوعِ انسانی کی بے دخلی اور معنی کے وحدانی ہونے کی بنیاد کا انہدام خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ویسے سدی گئی لغزشیں سوسیئر کے خیالات میں تھیں۔ پس ساختیات میں سارے تصورات ساختیات کے ہیں سوائے ایک بنیادی نکتے کے اور اس انحراف سے بعد میں بہت سی ترجیحات اور توقعات بدل گئیں۔ اوپر اشارہ کیا گیا کہ سوسیئر کے فلسفۂ لسان میں 'نشان' مجموعہ ہے سگنیفائر اور سگنیفائڈ کا، اور یہ دونوں مل کر بطور وحدت عمل آرا ہوتے ہیں۔ پس ساختیات میں وحدت کا یہ ٹانکا کھول دیا گیا اور معنی کے وحدانی اور متعین ہونے کی رہی سہی ساکھ بھی معدوم ہو گئی۔ یوں تو لاکاں، بارتھ، آلتھیوسے، فوکو سب کی فکر سے معنی کی وحدت کا رد لازم آتا ہے، لیکن وہ شخص جس نے اسے دلیل کی پوری طاقت سے ثابت کیا اور معنی کی تفریقیت کو نظریاتی طور پر قائم کیا اور کڑی پرپیچ سوال قرأت یعنی 'ردتشکیل' کی بنیاد رکھی، وہ ژاک دریدا ہے۔ اس کے بعد پس ساختیات میں معنی کی وحدت کے بجائے معنی کی تفریقیت کی راہ ہمیشہ کے لیے کھل گئی۔ اگرچہ باقی تصورات وہی رہے لیکن سمت بدل گئی۔ معنی کی وحدت کے تصور کی بدولت ساختیات ایک سائنسی پروجیکٹ تھا۔ اس کی تمام تر توقعات سائنسی تھیں۔ معنی کی وحدت کے چیلنج ہونے سے سائنسی توقعات بھی چیلنج ہو گئیں۔ واضح رہے کہ پس ساختیات کا جھکاؤ تخلیقیت اور تکثیرِ معنی کی طرف ہے جو وحدانی نظم و ضبط کے خلاف پڑتے ہیں لیکن پس ساختیاتی تعریف کے مقامات کو سمجھنے اور مضمرات کو جاننے کے لیے ساختیاتی بنیادوں کا جاننا بہت ضروری ہے۔ ان بنیادوں کو نظر میں رکھنے کے بعد ہی پس ساختیات اور ردتشکیل کی افہام و تفہیم ممکن ہے

قمر رئیس

پروفیسر قمر رئیس کا نام مصاحب علی خان ہے۔ وہ ۱۲ جولائی ۱۹۳۲ء کو شاہجہاں پور یو۔ پی۔ میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد عبد العلی خاں شاہجہاں پور کی بار ایسوسی ایشن سے متعلق تھے۔ قمر رئیس کی ابتدائی تعلیم شاہجہاں پور میں ہوئی۔ ۱۹۵۲ء میں انھوں نے بی۔ اے ایل ایل بی لکھنؤ یونیورسٹی سے کیں۔ اور ایم۔ اے اردو ناگپور یونیورسٹی سے کیا۔ ۱۹۵۹ء میں علی گڑھ یونیورسٹی سے ڈاکٹریٹ کی ڈگری لی۔ اسی سال دہلی یونیورسٹی کے ایونگ کالج میں لیکچرر مقرر ہوئے۔ بعد میں دہلی یونیورسٹی میں ریڈر بن گئے۔ ۱۹۸۲ء میں بطور پروفیسر ترقی ہوئی۔ ۱۹۶۲ء سے ۱۹۶۶ء تک اور ۱۹۷۰ء سے ۱۹۷۲ء تک تاشقند یونیورسٹی میں وزیٹنگ پروفیسر رہے۔ قمر رئیس ایک سال کے لیے یو جی سی سے نیشنل لیکچرر مقرر ہوئے۔ وہ نصابی کتب کی کمیٹی، وزارت تعلیم، میرا کادمی، انجمن ترقی اردو، اقبال ادبی مرکز کے رکن رہے ہیں۔ وہ تحقیقی و اشاعتی کمیٹی اردو اکادمی دہلی، گورننگ باڈی سنٹرل انسٹی ٹیوٹ آف انڈین لنگویجز، نیشنل کمیشن این۔ سی۔ ای۔ آر۔ ٹی کے چیئرمین رہے ہیں۔ ۱۹۷۶ء سے ۱۹۸۲ء تک یونیورسٹی ٹیچرز ایسوسی ایشن کے جنرل سکریٹری رہے۔

قمر رئیس علی گڑھ میگزین، جامعہ اردو کے رسالے ادیب کے علاوہ عصری آگہی کے مدیر ہیں۔ انھیں یو۔ پی اردو اکادمی، میرا کادمی، بہار اکادمی اور عالمی ادب کانفرنس نے انعامات دیے ہیں۔

قمر رئیس معروف ترقی پسند نقاد ہیں، وہ شاعر اور صحافی بھی ہیں۔

تصانیف و تالیفات:

(۱) پریم چند کا تنقیدی مطالعہ ۱۹۵۹ء (۲) منتخبات پریم چند ۱۹۶۰ء (۳) اردو ڈرامہ ۱۹۶۲ء (۴) پریم چند شخصیت اور کارنامے (۵) تلاش و توازن ۱۹۶۸ء (۶) ترجمہ کا فن اور روایت ۱۹۷۲ء (۷) تنقیدی تناظر ۱۹۷۷ء (۸) ہندوستانی ادب پر اکتوبر انقلاب کے اثرات (انگریزی) ۱۹۷۷ء (۹) پریم چند۔ فکر و فن (۱۰) رتن ناتھ سرشار کا تنقیدی مطالعہ (۱۱) شعرائے ازبکستان۔

قمر رئیس

مارکسی تنقید

میں اجازت چاہوں گا کہ اپنی بات ایک ذاتی حوالے سے کروں۔ گزشتہ تیس سال سے میں جو اچھی بری تنقید لکھ رہا ہوں، اس کے بارے میں میرے لیے وثوق سے کہنا مشکل ہے کہ وہ کس حد تک مارکسی ہے اور کس حد تک غیر مارکسی۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ میں مارکسی تنقید کے طریق کار کو عصر حاضر کے دوسرے تنقیدی رویّوں یا نظریوں کے مقابلے میں زیادہ محیط، کارگر، نتیجہ خیز اور علمی یا معروضی سمجھتا ہوں اس لیے مارکسی تنقید کے تعلق سے میری تنقید میں پاسداری نہ سہی، پسندیدگی کا رویّہ ضرور ملے گا۔ دوسرے یہ کہ میرا کچھ تعلق ترقی پسند ادبی تحریک سے رہا ہے۔ میں سے کوشش کی ہے کہ مارکسی تنقید کو ترقی پسند تحریک اور اس کے نظریاتی مسائل سے جوڑ کر خلط مبحث نہ ہونے دوں۔ اس لیے کہ ترقی پسندی ایک منظم اور شعوری تحریک کی صورت میں اشتراکی ملکوں سے باہر صرف برصغیر کے ادب میں ہی نشو و نما پا سکی ہے جب کہ مارکسی تنقید عالمی ادب کا ایک رجحان رہا ہے اور دنیا کی اہم زبانوں میں مارکسی تنقید کے نمونے تلاش کیے جا سکتے ہیں۔

اگرچہ مارکس اور اینگلز نے بھی ادب اور بعض ادبی تصانیف کے بارے میں اظہار خیال کیا تھا لیکن شاید انھیں گمان بھی نہ ہوگا کہ یورپ اور ایشیا کی بعض ترقی یافتہ زبانوں میں ادبی تنقید کا ایک ایسا رجحان فروغ پائے گا جسے مارکسی تنقید کا نام دیا جائے گا۔ مارکس بنیادی طور پر ایک سماجی مفکر اور ماہر اقتصادیات تھا۔ تاریخ اور فلسفہ پر بھی اس کی گہری نظر تھی۔ اس لیے جو انقلاب آفریں تصورات اس نے

دب میں ان کا زیادہ گہرا اثر سماجی علوم اور خود انسانی سماج کی تشکیل جدید پر پڑا ہے کیونکہ اس کی فکر کا مقصود ہی سماج میں بنیادی تبدیلیاں لانا تھا۔ دوسری طرف یہ بھی سچ ہے کہ تاریخی مادیت اور طبقاتی کشمکش کے مارکسی نظریات نے معاشرے اور تہذیب کے ہر مظہر کے علمی مطالعے کا طریق کار متعین کیا ہے اس میں یقیناً آرٹ اور ادب بھی شامل ہیں۔ مارکسی نقادوں نے انفرادی حوالے سے نظری اور عملی طور پر ادب کا مطالعہ کیا ہے۔ اگرچہ اس حقیقت کو ماننے میں اب تامل نہیں ہونا چاہیے کہ مارکسزم نے جہاں ادبی تنقید کو ایک نیا تناظر اور نئی جہت دی وہاں اس کے طریق کار کو برتنے میں ادعائی اور میکانکی انداز بھی نمایاں رہا ہے۔

یہ صحیح ہے کہ ابتدا میں پلیخانوف چیرنی شیوسکی، گورکی، یہاں تک کہ ٹراٹسکی اور لینن جیسے مفکروں اور ادیبوں نے ادب پر مارکسی تصورات کے اطلاق میں ضبط و توازن کے ساتھ علمی انداز اختیار کرنے کی کوشش کی اور جو نتائج اخذ کیے وہ گہری معنویت کے حامل ہیں لیکن اس صدی کے چوتھے اور پانچویں دہے میں بعض سیاسی ضرورتوں اور وقتی عوامل کے زیر اثر مارکسی تنقیدی رویے میں انتہا پسندی اور میکانکیت کا عنصر بڑھ گیا۔ پلیخانوف نے اپنی تحریروں میں فن و ادب کے تخلیقی سرچشموں اور جمالیاتی قدروں کے مطالعے کا جو معروضی لیکن محنت طلب طریق کار بتایا تھا اور جو مارکسی تنقید کی بنیاد بنا تھا اسے جلد ہی نظر انداز کر دیا گیا۔ گیورگی لوکاچ نے ماسکو کے زمانۂ قیام میں لکھی ہوئی اپنی بہت سی تحریروں کو یہ کہہ کر رد کر دیا کہ وہ سیاسی پالیسی کے دباؤ کے زیر اثر لکھی گئی تھیں۔ اس دور کی ادعائیت کے اثرات کرسٹوفر کاڈویل اور رالف فاکس کی تحریروں میں بھی تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ خاص طور سے سوشلسٹ ریلزم کے تصور نے جسے بعض سوویت نظریہ سازوں نے بڑی شد و مد سے پیش کیا مارکسی تنقید کو ایک دشوار اور پیچیدہ صورت حال سے دوچار کر دیا۔

اب سے ٹھیک پچاس سال قبل اردو میں مارکسی تنقید کے جو نمونے سامنے آئے ان میں بھی شدت پسندی کا یہ انداز غالب تھا۔ اس نے لوگوں کو اسی طرح چونکایا جس طرح کوئی بھی نیا تنقیدی مسلک ابتدا میں اپنی اجنبیت، شدت اور

بت شکنی سے چونکایا۔ اس کی یہ ابتدائی جارحیت شاید اس کی اہمیت اور معنویت کو جتانے اور منوانے کے لیے ضروری ہوتی ہے۔ اعتدال اور علمی معروضیت کے عناصر اس میں بعد میں ہی داخل ہوتے ہیں۔

اردو میں اختر حسین رائے پوری کا مضمون "ادب اور زندگی" اس طرز تنقید کا نقش اول تھا۔ انھوں نے بعض مارکسی دانشوروں کے حوالے سے جہاں مضمون میں ادب کے سماجی اور طبقاتی عوامل کی وضاحت کی ہے اور ادیب کی سماجی ذمہ داری پر زور دیا ہے اس میں بنیادی طور پر کوئی غلط بات نہیں ہے لیکن جب وہ یہ کہتے ہیں، "تمام ہندوستانی شعرا زندگی سے کتنے بے خبر اور بے پروا تھے ان کے جذبات کتنے اوچھے اور احساسات کتنے بے حقیقت تھے[2]" جب وہ ٹیگور کو فراری اور اقبال کو فاشسٹ قرار دیتے ہیں تو ان کی انتہاپسندانہ جذباتیت سامنے آجاتی ہے۔ یہ ماضی کے ادب کے تعلق سے مارکسی فکر کی غلط تعبیر تھی۔ اس کے بعد ہی مجنوں گورکھپوری نے "ادب اور زندگی" کے عنوان سے جو مضمون لکھا اور ان کی جو دوسری تحریریں سامنے آئیں ان میں نسبتاً ایک متوازن طریق فکر جھلکتا ہے اور وہ ماضی کے ادبی سرمایے کے مطالعے میں مارکسی نقطۂ نگاہ کے زیادہ تخلیقی اور معروضی استعمال پر زور دیتے ہیں۔ وہ یہ کہہ کر اختر حسین رائے پوری کے موقف کی تردید کرتے ہیں کہ "ماضی کی اہمیت سے انکار کرنا اس بات کی کھلی ہوئی دلیل ہے کہ تاریخ کا مطالعہ نہیں کیا گیا۔ ماضی کی کوتاہیوں میں اس طرح کھو کے رہ جانا کہ زندگی کی تعمیر و توسیع میں اس نے جس قدر حصہ لیا ہے اس سے بھی انکار کر دیا جائے تنگ نظری اور کم ظرفی کی علامت ہے۔"

الغرض ۱۹۵۰ء تک اردو میں معتدل اور انتہاپسندانہ دونوں تنقیدی رویے ساتھ ساتھ چلتے رہے۔ سجاد ظہیر، ڈاکٹر عبدالعلیم، سید سبط حسن، سید احتشام حسین، ممتاز حسین، علی سردار جعفری اور کچھ بعد میں ڈاکٹر ظ۔ انصاری، ڈاکٹر محمد حسن اور سید عقیل رضوی

---

[1] ادب اور انقلاب، ص ۳۶

[2] ادب اور زندگی، ص ۹۲

اس صف میں شامل ہو گئے۔ ایک طرح سے یہ زمانہ اردو میں مارکسی تنقید کا تشکیلی دور کہا جائے گا۔ اس میں جذباتیت اور غلط [illegible] بھی ہیں، اور وسیع مطالعہ اور غور و خوض کے نتیجے میں پیدا ہونے والی علمی بصیرت بھی، بنیادی مسئلوں کا منطقی استنباط بھی اور گہرا سائنسی استدلال بھی۔ جب کچھ نوجوان تشبیہ مثنویوں اور غزل کی شاعری کو جاگیردارانہ تمدن کی یادگار اور فراریت کی [illegible] کہتے ہیں تو [illegible] «ایک غلط رجحان» یا «غزل» جیسے مضمون لکھ کر ان کی تنبیہ کرتے ہیں۔

یورپ کی طرح ہمارے یہاں بھی ادیبوں کا ایک حلقہ پیدا ہو گیا تھا جس نے اگرچہ مارکسی فلسفے کو پوری طرح نہیں اپنایا لیکن جو ادب و فن کے مسائل کی تفہیم و تعبیر میں مارکسی طریق کار [illegible] ان ادیبوں میں آل احمد سرور، احمد علی، عزیز احمد، [illegible] حسین، عبادت بریلوی وغیرہ کے نام خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ ان کی سب نہیں تو بیشتر تنقیدیں [illegible] ادب کے تاریخی تناظر، طبقاتی کردار اور مادی معنویت پر زور دیتی ہیں۔

اس سے پہلے کہ ہم آگے بڑھیں، چند باتوں کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے۔ اردو میں مارکسی تنقید، ترقی پسند تنقید اور [illegible] تنقید میں خلط [illegible] رہی ہیں اور اکثر تینوں ہم معنی سمجھی جاتی ہیں۔ [illegible] ڈاکٹر [illegible] کی کتاب «ترقی پسند تنقید» سے تو یہی اندازہ ہوتا ہے۔ حالانکہ ترقی پسند ادب کی رعایت سے «ترقی پسند تنقید» اردو کی اپنی ایجاد ہے اور اسے بین الاقوامی اصطلاح کی سند حاصل نہیں۔ اس کے اسباب بھی موجود ہیں کہ مارکسی تنقید اور ترقی پسند تنقید میں فرق کیا جائے۔ اس لیے کہ مذکورہ نقادوں کے علاوہ اختر انصاری، ڈاکٹر سلامت اللہ خاں اور سید مجتبیٰ حسین سے لے کر وحید اختر، ڈاکٹر فضل امام، محمد علی صدیقی، ڈاکٹر تبسم کشمیری، آغا سہیل اور فضیل جعفری تک ایسے ناقدین کی ایک بڑی تعداد ہے جو اپنے آپ کو مارکسی نہیں کہلاتے لیکن جو ایک طرف مارکسزم تو دوسری طرف ترقی پسند نظریۂ فن، اس کے ادب اور اقدار سے متاثر رہے ہیں اور جو دوسرے تصورات کو رد کرتے ہوئے ادب کے سماجی منصب اور افادی کردار کو اپنے اصول تنقید میں ترجیحی اہمیت دیتے آئے ہیں۔ گو ان کی تنقید کو کسی اصطلاح کے حوالے

سے پہچان ضروری ہو تو اسے "ترقی پسند تنقید" ہی کہنا مناسب ہوگا لیکن ظاہر ہے کہ اس میں بحث کی بڑی گنجائش ہے۔ اس لیے مذکورہ ناقدین میں جنھوں نے ادبی تنقید کو ایک سنجیدہ علمی ڈسپلن کے طور پر برتا ہے انھوں نے ادب اور زندگی کے تفاعل کو ایک نہیں انیک نظری زاویوں سے پرکھا اور اپنے مخصوص اوزاروں سے جانچا ہے۔

جہاں تک سماجیاتی طرز تنقید کا تعلق ہے سب جانتے ہیں کہ اس کی بنیاد مارکس سے بھی پہلے جرمن عالم [illegible] (۱۷۴۴ء تا ۱۸۰۳ء) اور مارکس کے معاصرین میں سینٹ بیو (۱۸۰۴ء ۱۸۶۹ء) اور ادالف تین (۱۸۲۸ء ۱۸۹۳ء) نے رکھی اور اسے سائنسی تجزیے کے قریب لانے کی کوشش کی۔ ہرڈر نے ادب کی تاریخیت [illegible] پر زور دیا جبکہ سینٹ بیو اور تین نے ادیب کی نسلی اور ماحولی خصوصیات کو نمایاں اہمیت دی۔ بعد میں کارلائل اور رسکن نے بھی اپنے انداز سے اس مسلک کو فروغ دینے کی کوشش کی اور اس میں بھی شبہ نہیں کہ بعد کے زمانے میں مارکسی نقادوں نے اس طریق کار سے فائدہ اٹھایا لیکن اس کا زیادہ نتیجہ خیز استعمال تنقید کے بجائے ادبی تاریخ کے ذیل میں ہوا۔ مارکسزم نے اپنے متحرک جدلیاتی فلسفے سے اس طریق کار میں زیادہ وسعت اور گہرائی پیدا کی۔ ڈاکٹر محمد حسن نے اپنے ایک مقالے 'ادبی سماجیات' میں مارکسی تنقید کی اصطلاح استعمال نہیں کی لیکن بتایا ہے کہ مارکسی افکار کے اثر سے سماجیاتی تنقید میں کیسی تہ داریاں پیدا ہوگئیں۔ [illegible] مارکسی تنقید کو بھی سماجیاتی تنقید کے حساب میں رکھتا ہے اور مارکسی تنقید کے مقابلے میں سماجیاتی تنقید کو زیادہ ہمہ گیر اور موثر سمجھتا ہے۔ جس میں یقیناً اس کی عصبیت کا دخل ہے۔

سوال یہ ہے کہ مارکسی تنقید کی اپنی شناخت کیا ہے۔ اردو ادب کی قدرشناسی میں اس کا کیا رول رہا ہے۔ اس کی کمزوریاں اور حدبندیاں کیا ہیں اور آج کے ادبی تناظر میں وہ کیا دے سکتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ سوالات تفصیل طلب ہیں۔ یہاں صرف چند پہلوؤں کو لے کر ہی بات کی جا سکے گی۔

اس سلسلے میں سب سے اہم بات تو یہ ہے کہ مارکسی تنقید اصولوں یا عقائد

کا کوئی ایسا مجموعہ یا نظریہ ہرگز نہیں ہے جس کا اطلاق میکانکی ڈھنگ سے ہر فنی تخلیق یا ہر دور کے ادب پر ہو سکے۔ اس کے برعکس یہ ایک ایسا متحرک اور جدید طریق کار [illegible] ہے جو کسی بھی زبان اور کسی بھی عہد کے ادب کے مطالعے کے لیے بنیاد فراہم کرتا ہے۔

عام سماجیاتی تنقید ادب کو محض ایک سماجی دستاویز کا درجہ دیتی ہے یا زیادہ سے زیادہ اس میں تاریخی حقائق اور مصنف کے سوانحی وقائع کا مطالعہ کرتی ہے۔ وہ ادب کے فنی کوائف اور جمالیاتی اثرات کو نظر انداز کر دیتی ہے لیکن مارکسی تنقید ادب کو محض سماجی دستاویز کی حیثیت سے نہیں جانچتی۔ مارکس اور اینگلز دونوں نے حقیقت کے ادراک اور اس کے تخلیقی اظہار میں فنکار کی تہ دار شخصیت اور اس کی دوسری صلاحیتوں کی کارفرمائی کا اعتراف کیا ہے۔ فنکارانہ یا تخلیقی عمل کو وہ ایک وحدت تصور کرتے ہیں اور اسے تخیل یا جذبہ وغیرہ کے خانوں میں تقسیم نہیں کرتے۔ [illegible] نے اپنی کتاب [illegible] میں لکھا ہے:

> [illegible]

مارکسی تنقید کا ایک امتیازی پہلو یہ بھی ہے کہ وہ کسی بھی عہد کی سماجی اور تہذیبی زندگی کی طبقاتی بنیاد اور اس سے پیدا ہونے والے مسائل اور [illegible] سے صرف نظر نہیں کرتی۔ مارکس نے انسانی سماج کو ایک ارتقاپذیر نامیاتی سماج کہا ہے۔ یہی نامیاتی روح اس کو منعکس کرنے والے ادب میں بھی ہوتی ہے۔ ادب میں زندگی کی یہ ترجمانی کیونکہ ایک خود آگاہ اور حساس انسانی وجود کے واسطے سے ہوتی ہے اس لیے ہر فنی تخلیق وحدت کے علاوہ اپنا ایک آزاد اور منفرد وجود بھی رکھتی ہے۔

اصغر علی انجینیر نے اپنی کتاب ”مارکسی جمالیات“ میں عمرانیات کے دوسرے نظریوں سے مارکسی عمرانیات کا موازنہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ”مارکسی عمرانیات کی بنیاد اس کے برخلاف انقلابی اور جدلیاتی فکر پر ہے۔ مارکسی عمرانیات جو موجود ہے۔ اس کا تجزیہ ہی نہیں کرتی بلکہ سماجی ارتقا کے عمل کی کھوج لگا کر ”جو ہے اور جو ہوگا“ کی نشان دہی بھی کرتی ہے ... سماجی ارتقا کا عمل وہ پیداوار کی قوتوں میں تلاش کرتی ہے۔ پیداواری قوتوں اور پیداواری رشتوں میں ایک جدلیاتی رشتہ ہے۔ ان قوتوں اور رشتوں میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ سماجی اداروں، فلسفیانہ اور قانونی تصورات اور سماجی رسموں میں بھی تبدیلی آتی ہے۔“

یہ حقیقت [illegible] کہ بعض مارکسی نقادوں نے معاشرے کی معاشی بنیاد اور اس کے بالائی ڈھانچے کے باہمی رشتوں کو نہایت میکانکی اور سطحی نظر سے دیکھا اور پیش کیا ہے جو ایک گمراہ کن طریقِ کار ہے۔ یہ رشتے نہایت پیچیدہ اور نازک ہوتے ہیں بلکہ کبھی کبھی پُراسرار صورت اختیار کر لیتے ہیں جن کا احساس و ادراک شعر و ادب کے مطالعے میں آسانی سے نہیں ہوتا۔ مجنوں گورکھپوری نے اپنے مضمون ”ادب کی جدلیاتی ماہیت“ میں بھی اعتراف کیا ہے:

> ”خود مارکس اس حقیقت سے آگاہ تھا کہ کسی تاریخی عہد کی تہذیب یا فرد کی اجتماعی ارتقا کی کسی مخصوص ہیئت کی آئینہ داری کرتے ہوئے بھی ایسا جمالیاتی اثر پیدا کر سکتی ہے جو اس تاریخی ماحول سے بلند و برتر ہو۔ دنیا کے ادبیات اور فنونِ لطیفہ کے بڑے بڑے شہ پاروں کے عرفانی ہونے کا راز یہی ہے کہ وہ ایک دور اور ایک ماحول کی حقیقتوں کو اپنی سطح سے بلند کر کے نئی سطح پر از سرِ نو پیدا کرتے ہیں۔“

(فن اور تنقید، ص ۱۶۷)

مارکس نے اس سلسلے میں قدیم یونانی ادب کے حوالے سے سماجی ارتقا کے دورِ طفولیت اور نارمل بچوں کا جو نظریہ پیش کیا ہے وہ عقلی طور پر زیادہ تسلی بخش نہیں لیکن اس نے قدیم یونانی ادب میں انسانی جذبات کی کشمکش اور ان کی

عظمت کے جس تصور کی طرف اشارہ کیا ہے وہ بے شک ہر بڑے ادیب کی شناخت کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ اس طرح بڑا ادب ہنگامی اور مقامی بھی ہوتا ہے اور زمان و مکان کی حدود سے ماورا بھی۔

اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ مارکسی تنقید کا ایک پہلو ادبی تخلیقات کے فکری یا نظریاتی رجحان کا سراغ لگانا ہے۔ مارکسی نقاد بتاتا ہے کہ انسانی معاشرے اور تہذیب کی فلاح اور ترقی کے لیے یا سماج کو بدلنے کے لیے کون سے افکار اہمیت رکھتے ہیں اور کون سے خیالات ایسے ہیں جو رجعت پسندانہ ہیں یا سماج کو بصورت موجودہ قائم رکھنے پر اصرار کرتے ہیں۔ دراصل مارکسی تنقید کا یہی وہ میدان ہے جہاں بعض نقادوں نے ادعائی اور یک رخے فیصلے صادر کیے ہیں، یہ الگ بات ہے کہ ایسی مثالیں ہر مکتب تنقید میں ملتی ہیں۔ اردو اور ہندی میں اس کی سب سے نمایاں مثال ہنس راج رہبر کی تنقید ہے۔ اگرچہ ابتدائی دور کی چند دوسری مثالیں بھی دی جا سکتی ہیں۔ علی سردار جعفری نے اگر ابتدا میں منٹو، اقبال یا قدیم ادب کے مطالعے میں کچھ متنازعہ قدری فیصلے کیے تھے تو بعد میں کبیر، میر تقی میر، اور اقبال کی شاعری پر مارکسی نقطۂ نظر سے چند فکر انگیز مضامین لکھ کر انھوں نے اس کی تلافی بھی کی۔ یوں اقبال کی شاعری اور فکر میں ماورائیت اور فسطائی رجحان کی نشان دہی مجنوں گورکھپوری نے بھی کی تھی لیکن ایک عظیم شاعر کی حیثیت سے انھوں نے اقبال کی عظمت سے انکار نہیں کیا تھا۔ لینن نے ٹالسٹائے کے فن کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کی کڑی گرفت کے باوجود اس کے فن کو روسی انقلاب کا آئینہ دار قرار دیا تھا اور پشکن کی طرح اس کی تخلیقات کو بھی ذوق و شوق سے پڑھا تھا۔ رالف فاکس، لوکاچ اور آرنلڈ کیٹل نے بھی فکشن اور خاص کر یورپ کے افسانوی ادب کا مطالعہ اسی متوازن معروضی اور علمی ڈھنگ سے کیا ہے مثلاً بالزاک، ڈکنس اور ٹالسٹائی کے ناولوں اور کرداروں میں انھوں نے نہ صرف اس عہد کے بنیادی تضادات کی نشان دہی کی ہے بلکہ یہ بھی بتا دیا ہے کہ یہاں حقیقت شعاری اور کردار تراشی میں فنکاری مصنف پر غالب آ گئی ہے۔ شعوری طور پر ان کی ہمدردیاں اعلیٰ طبقے یا مسیحی فکر کے ساتھ بھی لیکن اپنے فن

ہیں وہ غیر شعوری طور پر مظلوم اور کچلے ہوئے طبقوں کی حمایت کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

جس طرح مارکسی نقاد [illegible] نے شیکسپیئر کے ڈرامے 'اتھیلو' کا مطالعہ یورپ کی عہد وسطیٰ کی تاریخ کے تناظر میں کیا ہے اور بتایا ہے کہ کس طرح شیکسپیئر نے لطیف تمثیلی انداز سے اس ڈرامے میں انسانی وقار کے ناقابلِ تقسیم ہونے کا نظریہ پیش کیا ہے [illegible]۔ اسی طرح مجنوں گورکھپوری نے نظیر اکبرآبادی، ممتاز حسین نے غالب، سردار جعفری نے کبیر، خورشید الاسلام نے مرزا رسوا اور سید احتشام حسین نے سرسید اور ان کی تحریک میں (یہ صرف چند مثالیں ہیں) وسیع تر تاریخی تناظر میں، ان ذہنی قوتوں اور جمالیاتی قدروں کی نشان دہی کی ہے جو معاشرے اور تہذیب کو آگے بڑھانے والی ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن نے بھی اپنی کتاب "عہدِ میر تک دہلی کی شاعری کا تہذیبی اور فکری پس منظر" میں نہ صرف اس عہد کی شاعری کے فکری رویوں، تصورات اور تصوف کے بلکہ بعض فنی رجحانات مثلاً ایہام گوئی کے تاریخی اور تہذیبی اسباب تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔

اس طرح تنقید کا مارکسی طریقِ کار دوسرے تنقیدی رویوں سے مختلف ہے کہ وہ تعینِ قدر میں اخلاقی نسبت کو بھی اہمیت دیتا ہے۔ یعنی کسی بھی عہد کے ادب کی تنقید میں مارکسی انسان دوستی کی قدروں کو قابلِ ترجیح سمجھتا ہے۔ مارکسی نقاد یہ یقین رکھتا ہے کہ ہر ادیب کی تخلیقات میں نظریہ اور فلسفہ نہ سہی، اپنے عہد کی حقیقتوں کے بارے میں فہم و فکر کا ایک میلان ضرور ہوتا ہے۔ اس کی کچھ ترجیحات ہوتی ہیں۔ مشہور مارکسی نقاد [illegible] نے جو روسی عالموں کا معتوب رہا ہے اپنی کتاب [illegible] میں ادب میں نظریہ [illegible] کی اہمیت اور ضرورت سے انکار کیا ہے۔ وہ ہر سماج کے ادب میں تین اجزا کو لازماً شامل سمجھتا ہے۔

۱۔ سماجی رشتوں میں چھائی ہوئی بے گانگی [illegible] کو دکھانا۔

۲۔ انسانی زندگی کی حقیقی صورتِ حال سے آنکھیں چار کرنا۔

۳۔ سماجی رشتوں کو [illegible] کرنا۔

وہ کہتا ہے کہ سوشلسٹ سماج میں بھی ادیب کا یہ منصب قائم رہتا ہے۔ فشر کے اس موقف میں سچائی کے عنصر سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اگرچہ اس کے بعض نکتے بحث طلب ضرور ہیں۔

مارکسی تنقید کا ایک مسئلہ موضوع اور ہیئت کے باہمی رشتے کا رہا ہے اور یہ اعتراض بھی اکثر شد و مد سے کیا گیا ہے کہ مارکسی نقادوں نے موضوع اور سماجی فکر کے مقابلے میں تکنیک اور ہیئت کی نازک دلآویزیوں کو نظر انداز کیا ہے۔ یہ مسئلہ خاصہ بحث طلب ہے اور اس کا احاطہ اس مضمون میں ممکن نہیں۔

ہر چند کہ مارکسی تنقید الفاظ شماری، اصوات شماری یا چند علامتوں اور اساطیر کی نشان دہی کو ادبی تنقید میں کوئی معقول اور نتیجہ خیز عمل نہیں سمجھتی۔ پھر بھی اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ مارکسی نقادوں نے تخلیقی اظہار کی باریکیوں، لفظی پیکروں اور امیجری کی تہ داریوں کے سنجیدہ مطالعے کی طرف توجہ نہیں دی یا کم دی ہے۔ خاص طور سے شاعری کے میدان میں۔ اسی طرح شعری تخلیقات کے معنی و فنی تجزیے میں بھی مارکسی تنقید کی پیش رفت نسبتاً سست رہی ہے لیکن اس کے برعکس افسانوی ادب کے مطالعے میں مارکسی نقادوں نے امتیازی کامیابیاں حاصل کی ہیں جس کی بے شمار مثالیں دی جا سکتی ہیں۔

مارکسی تنقید کی ایک کمزوری بعض سماجی، معاشی اور فلسفیانہ اصطلاحوں کی تکرار ہے جن میں سے اکثر نے کلیشے کی حیثیت اختیار کر لی ہے اور وہ ابلاغ سے تقریباً عاری ہو گئی ہیں۔ اس لیے نئے تنقیدی اظہارات کی اختراع ضروری ہو گئی ہے۔

آج کی برق رفتار مادی تبدیلیوں نے فکر و احساس اور فن کے تناظرات بھی بدل دیے ہیں۔ نتیجے میں لازمی طور پر شعر و ادب کی لفظیات، اظہارات، تمثیلات اور اسالیب میں بھی تبدیلیاں آئی ہیں۔ ظاہری بات ہے کہ ہم عصر زندگی اور ادب کے مطالعے کے لیے مارکسی تنقید کا پرانا محاورہ کافی نہیں ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ آج کی دنیا میں سماجی علوم اور خود عملی سیاست میں مارکسزم کے انقلابی نظریات کی تفسیر مختلف زاویوں سے ہو رہی ہے۔ ادب کی قدر شناسی میں بھی مارکسزم کا

اطلاق آج زیادہ کشادہ ذہنی سے کیا جا رہا ہے۔ گزشتہ پندرہ سال میں تنقیدی رویوں کی تبدیلی کے عمل میں بڑی تیزی آچکی ہے۔ خود سوشلسٹ ملکوں کی ادبی تنقید میں اب نہ وہ پہلی جیسی ادعائیت ہے نہ کلیشے کا کثیر استعمال نہ ہی نظریاتی گرفت میں شدت۔ اگرچہ انھیں اس پر اب بھی اصرار ہے کہ مارکسزم کی تفسیر میں صرف ان کے خیالات کو ہی سند مانا جائے۔

گزشتہ پندرہ بیس سال کی مدت میں گرامچی، ہربرٹ، مارکیوز، اڈالف سانچیز، وازکیز، گیورگی لوکاچ، برطول بریخت، ارنسٹ فشر اور دوسرے مارکسی نقادوں کی جو تحریریں انگریزی کے واسطے سے ہم تک پہنچی ہیں ان کے اثر سے مارکسی تنقید کے نئے رجحانات اور نئے امکانات سامنے آئے ہیں خاص طور سے وازکیز کی کتاب اس سلسلے میں بڑی انقلاب آفریں تصنیف ثابت ہوئی۔ اس نے مارکسی دستاویزوں کے حوالے اور دلائل کے ساتھ مارکسی تنقید کے ادعائی اور میکانکی رویوں اور نتیجوں کو رد کر دیا۔ بقول ڈاکٹر عتیق اللہ اس نے فن، جمالیات، حقیقت اور نظریے پر بحث کر کے مارکسی جمالیات کو اپنی صحیح سمت دینے کی کوشش کی ہے۔ اس کے نزدیک فن محض حقیقت کا عکس نہیں بلکہ ایک نئی حقیقت کی تخلیق ہے جو اپنے آپ میں مکمل اور اپنے قوانین کا پابند ہوتا ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام میں جسے زوال پسندانہ ادب کہا گیا ہے اس سے وہ خاص طور پر بحث کرتا ہے اور کافکا اور جوائس جیسے فنکاروں کو اس بنا پر رجعت پسند ماننے سے انکار کرتا ہے کہ ان کی تصانیف میں اس سماج کی گھٹن، تعفن اور اس کے انحطاطی رجحانات کا گہرا احساس ملتا ہے۔ پاکستان کے بعض ممتاز ناقدین مثلاً صفدر میر اور محمد علی صدیقی نے بھی اسی نقطہ نگاہ سے اقبال، ن۔ م۔ راشد، میراجی اور منٹو جیسے فنکاروں کا مطالعہ کیا ہے۔ محمد علی صدیقی نے جدید مغربی افکار خاص طور پر جدید لسانیات کی آگہی سے بھی بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ کروچے کی اظہاریت کے بعض تعمیری پہلو بھی ان کی تنقید میں جھلکتے ہیں۔ اس طرح مارکسی فکر کی اساس پر ایک نئی ترکیبی تنقید وجود میں آرہی ہے۔ ممتاز حسین، سید عقیل رضوی، اصغر علی انجینیر، باقر مہدی،

آغا سہیل، ش۔ اختر، شارب ردولوی، ڈاکٹر صادق، عظیم الشان صدیقی اور علی احمد فاطمی کی تحریروں میں بھی مارکسی تنقید کے طریق کار کو دوسرے تنقیدی رویوں کی مدد سے ایک نئی سمت دینے کی خواہش کا اظہار ملتا ہے۔ عابد حسین منٹو کی تنقیدی تحریروں میں مارکسی فکر کو تخلیقی سطح پر برتا گیا ہے۔ عتیق احمد، انجم رومانی اور حنیف فوق نے قدیم اور جدید ادب کے مطالعے میں ادعائیت سے گریز کیا ہے اور تجزیاتی طریق کار سے وہ بڑے نتیجہ خیز حقائق تک پہنچے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن بھی مارکسی تنقید کے نئے منصب کی تلاش میں گولڈمان کے ترکیبی نظریے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "ہر ادبی فن پارے کو مکمل بالذات وحدت قرار دیا جائے اور اسے پہلے اس کے مختلف عناصر اور اجزا کی شناخت اور ان کے باہمی رشتوں کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی جائے اور پھر ان عناصر اور اجزا کی ٹھوس تاریخی اور سماجی جڑیں اور عوامل و محرکات تلاش کیے جائیں اور ان سماجی طبقوں سے جوڑ کر انھیں دیکھا جائے جو مصنف کے عالمی وژن یا تصورِ حیات میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے گولڈمان کی تشکیلیت روسی ہیئت پرستوں سے مختلف ہے۔ بلکہ ہیئت پرستوں کی متن پرستی اور مارکسی تنقید کے سماجی تجزیے کے درمیان ایک موثر مفاہمہ ہے۔"

(ادبی سماجیات، ص ۷۱)

عہدِ حاضر کے ترقی یافتہ معاشرے ہوں یا ترقی پذیر ملک، آج یہ تصورات فضا میں تحلیل ہو چکے ہیں کہ ادب مقصود بالذات ہے یا اس کی غایت محض ذوقِ جمال کی تشفی ہے یا یہ کہ بدلتی ہوئی زندگی اور اس کے مسائل سے ادب بے تعلق ہوتا ہے۔ اب اس سچائی کا اعتراف عام ہو گیا ہے کہ ادب ہر عہد کی سماجی، ذہنی اور جذباتی کش مکش کا آئینہ دار ہوتا ہے اور یہ کہ سماج کو سمجھنے اور اسے بدلنے میں وہ اپنا منصب اسی وقت ادا کر سکتا ہے جب اس کی تخلیق اور ترسیل کا عمل فن اور جمالیات کے تمام تر تقاضوں کو پورا کر سکے۔

ادب کے بارے میں اس رویے نے جو تیسری دنیا کے ملکوں میں خاص طور پر مقبولیت حاصل کر رہا ہے۔ تنقیدی طریق کار میں بھی ترکیبی اور مفاہمتی انداز اختیار کرنے پر مجبور کیا ہے۔ مارکسی تنقید بھی اس عمل سے گزر رہی ہے، مارکسی تنقید کی

جن کمزوریوں پر زور دیا گیا ہے وہ اس کے طریق کار کی نہیں، ان ناقدین کی ہے جنھوں نے اسے خام اور میکانکی طور پر برتا۔ ان کوتاہیوں کا احساس اور اعتراف ہی ان سے نجات پانے کی ضمانت ہو سکتا ہے۔

مارکسی تنقید نے ادب کی قدر شناسی کی معروضی اور علمی بنیاد فراہم کرنے کے ساتھ ساتھ اسے ایک ایسے ارفع قدری نظام سے بھی وابستہ کر دیا ہے جو فی الحقیقت سماجی انصاف اور انسان دوستی کے ایک سائنسی تصور کا آئینہ دار ہے۔ مارکسی تنقید اپنے اس طریق کار کی فکری اور اخلاقی اساس پر ہی عصر حاضر کے تمام علوم اور دوسرے تنقیدی رویوں سے، استفادہ کر سکتی ہے اور اس طرح اس کی معنویت کی نئی جہتیں روشن ہو سکتی ہیں۔

حامدی کاشمیری

پروفیسر حامدی کاشمیری ۲۹ جنوری ۱۹۳۲ء کو بہوری کدل، بازار مسجد سری نگر میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد خواجہ محمد صدیق بٹ صوفی منش تھے، وہ تجارت پیشہ تھے۔ گھر میں ان کے چچا خواجہ غلام نبی تعلیم یافتہ تھے۔ انھوں نے حامدی کاشمیری کی تعلیم و تربیت میں نمایاں حصہ لیا۔ حامدی کاشمیری کا بچپن صوفیانہ اور مذہبی ماحول میں گزرا ہے۔ ۱۹۴۸ء میں انھوں نے ایم۔ پی ہائی سکول سری نگر سے دسویں کا امتحان امتیاز کے ساتھ پاس کیا۔ ۱۹۵۲ء میں انھوں نے بی۔ اے آنرز کیا۔ ۱۹۵۴ء میں جموں و کشمیر یونی ورسٹی سے انگریزی، ۱۹۵۸ء میں پنجاب یونی ورسٹی سے اردو میں ایم۔ اے کیا۔ ۱۹۵۹ء میں انگریزی تدریس میں سی۔ آئی۔ ای حیدرآباد سے ڈگری لی۔ ۱۹۶۶ء میں ڈاکٹریٹ کی ڈگری لی۔ ۱۹۵۴ء میں حامدی کاشمیری ایس۔ پی کالج میں انگریزی کے لیکچرر ہو گئے۔ ۱۹۵۹ء میں ریاستی کلچرل اکادمی میں اسسٹنٹ سکریٹری مقرر ہوئے۔ ۱۹۶۱ء میں شعبہ اردو، کشمیر یونی ورسٹی میں لیکچرر مقرر ہوئے۔ ۱۹۷۴ء میں ریڈر ہو گئے۔ ۱۹۷۸ء میں پروفیسر بن گئے۔ ۱۹۸۰ء میں ڈیپارٹمنٹ آف اسپیشل اسٹڈیز، شعبۂ اردو کے کوآرڈینیٹر مقرر ہو گئے۔ اسی سال ڈین فیکلٹی آف آرٹس نامزد ہوئے۔ اس سے قبل ڈین فیکلٹی آف اورینٹل لینگویجز رہ چکے تھے۔ اگست ۱۹۹۰ء میں کشمیر یونی ورسٹی کے وائس چانسلر مقرر ہوئے۔ ستمبر ۱۹۹۳ء میں اس عہدے سے مستعفی ہو گئے۔

حامدی کاشمیری ترقی اردو بورڈ، اردو کمیٹی این سی ای آر ٹی، اردو مشاورتی کمیٹی ساہتیہ اکادمی، جنرل کونسل ساہتیہ اکادمی، سنٹرل کونسل کشمیر یونی ورسٹی، مشاورتی بورڈ دوردرشن، سری نگر، کشمیر [illegible] بورڈ، کلچرل اکادمی سری نگر، کشمیر انتخابی بورڈ گیان پیٹھ ایوارڈ، اردو نصابی کمیٹی این۔ سی۔ ای۔ آر۔ ٹی اور کونسل فار پروموشن آف اردو نئی دہلی

کے رکن رہے ہیں۔

پروفیسر حامدی کاشمیری افسانہ نگار، ناول نگار، شاعر اور نقاد ہیں، ان کا خاص میدان شاعری اور تنقید ہے۔ حامدی کاشمیری کو ریاستی کلچرل اکادمی، اتر پردیش اردو اکادمی بنگال اردو اکادمی اور بہار اردو اکادمی سے انعامات ملے ہیں۔ ان کو میر اکادمی کی جانب سے امتیاز میر ملا ہے۔ ۱۷ اکتوبر ۱۹۸۹ء کو ریاستی کلچرل اکادمی نے انھیں خلعت سے نوازا، جنوری ۱۹۸۶ء میں ادیبوں کے اعلیٰ وفد کے ساتھ اپنی رفیقۂ حیات کے ساتھ پاکستان کا دورہ کیا، ۱۹۵۷ء کو قیصر قلندر کے ساتھ مل کر بزم اردو قائم کی، ریاستی انجمن ترقی اردو کے سکریٹری رہے ہیں، ۱۹۸۹ء میں ادبی انجمن صدف قائم کی، وہ پرتاپ، بازیافت، تعمیر اور شیرازہ سری نگر سے منسلک رہے ہیں۔

تصانیف :

(۱) وادی کے پھول (افسانے) ۱۹۵۷ء (۲) پگھلتے خواب (ناول) ۱۹۵۷ء (۳) اجنبی راستے (ناول) ۱۹۵۸ء (۴) سراب (افسانے) ۱۹۵۹ء (۵) مقبول شاہ کرالہ واری ۱۹۶۰ء (۶) دلسوز کشمیری اردو، انگریزی ۱۹۵۱ء (۷) برف میں آگ (افسانے) ۱۹۶۱ء (۸) بلندیوں کے خواب (ناول) ۱۹۶۱ء (۹) عروس تمنا (شاعری) ۱۹۶۱ء (۱۰) غالب کے تخلیقی سرچشمے ۱۹۶۲ء (۱۱) جدید اردو نظم اور یورپی اثرات ۱۹۶۸ء (۱۲) نئی حسیت اور عصری اردو شاعری ۱۹۷۴ء (۱۳) اقبال اور غالب ۱۹۷۸ء (۱۴) ناصر کاظمی کی شاعری ۱۹۸۲ء (۱۵) حرف راز، اقبال کا مطالعہ ۱۹۸۳ء (۱۶) کارگہ شیشہ گری، میر کا مطالعہ ۱۹۸۲ء (۱۷) نایافت (شاعری) ۱۹۷۸ء (۱۸) لاحرف (شاعری) ۱۹۷۴ء (۱۹) امکانات ۱۹۸۷ء (۲۰) تفہیم و تنقید ۱۹۸۸ء (۲۱) انتخاب غزلیات میر ۱۹۸۸ء (۲۲) جدید شعری منظر نامہ ۱۹۹۰ء (۲۳) ریاست جموں و کشمیر میں اردو ادب (۲۴) انتخاب کلام میر ۱۹۹۲ء (۲۵) شاخ زعفران (شاعری) ۱۹۹۲ء (۲۶) معاصر تنقید ۱۹۹۲ء (۲۷) بہاروں میں شعلے (ناول) ۱۹۵۶ء (۲۸) جدید کشمیری شاعری (کشمیری) (۲۹) انجمن آرزو (سفرنامہ) (۳۰) پریم ناتھ پردیسی (۳۱) آئینہ ادراک، اقبال کا مطالعہ۔

حامدی کاشمیری

اکتشافی تنقید

معاصر تنقیدات میں اکتشافی نظریۂ نقد فن سے کسی نوع کے فوری معنی و مطلب کے استخراج کے بجائے اس کے کلی تجربے کی یافت و تشکیل پر زور دینے کی بنا پر اپنی تخصیص اور انفرادیت کو قائم کرتا ہے۔ یہ اپنے اصولوں اور متن پر ان کے عملی انطباق کی ٹھوس نتیجہ خیزی کی بنا پر، تنقید کے ایک تجزیاتی، معنی خیز اور جامع نظام کی تشکیل کرتا ہے، یہ ایک معروضی معیارِ نقد ہے۔ جو متن کی لسانی بنیادوں پر استدلالی تحلیل و تحسین کرتا ہے اور اس پر حاوی ہونے کے بجائے اس سے اپنے باطنی رشتے کی توثیق کرتا ہے۔ واضح رہے کہ یہ نظریہ ہیئتی نظریۂ نقد سے بعض مماثلتوں کے باوجود اس سے عدم مماثلت کے بعض پہلو بھی رکھتا ہے۔ ایک مماثلت یہ ہے کہ دونوں نظریات شاعر کی شخصی زندگی اور اس کے عہد کے مقابلے میں اس کی تخلیق کو ہی مرکزِ توجہ بناتے ہیں۔ دونوں تخلیق کی لسانی ترکیب یا تجسیمیت یا بقول رین سم اس کی جسمانیت Bodiness کی شناخت پر زور دیتے ہیں۔ یہ امر بھی مشترک ہے کہ تخلیق کے لسانی اور ہیئتی عناصر کے مطالعے سے ہی اس کے حیات افروز Phenomena اور معنویت تک رسائی حاصل ہو سکتی ہے۔ تاہم دونوں نظریات کے طریقۂ کار کا ایک بڑا اختلافی پہلو یہ ہے کہ ہیئتی تنقید متن کے لفظ و پیکر کی تجزیہ کاری سے واسطہ رکھنے کے باوجود، ان کے انفرادی تفاعل کو ہی خاص اہمیت دیتی ہے اور طنز، پیکر، قول محال اور علامت سے پیدا ہونے والے معانی کی تشریح کرتی ہے۔ وہ ہر لفظ کے پنہاں معنی کو آشکار کرتی

ہے، اور تخلیق کے کلی وجود کو بھی معنی کے مماثل ہی گردانتی ہے۔ اس کے علی الرغم، اکتشافی تنقید تخلیق کے لسانی اور ہیئتی وجود کے تجزیہ و تحلیل سے اسی اجنبی تخیلی تجربے کی تشکیل و شناخت پر زور دیتی ہے، جو کل کا درجہ رکھتی ہے، اور لفظوں کے انسلاکات سے وجود میں آتی ہے اور فن کی بنیادی شناخت بن جاتی ہے۔

ہیئتی تنقید سے اختلاف کا یہ پہلو بھی نمایاں ہے کہ اکتشافی تنقید متن کے جزوی یا کلی وجود سے رابطہ قائم کرتے ہوئے اس کے جزوی یا کلی معنی کی تشریح سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی، بلکہ اجزا کا مطالعہ اس لیے کرتی ہے تاکہ ایک کلی تاثر یا تجربہ، جو متن کا لازمہ ہے، کی شناخت کی جائے۔ ایک اختلافی امر یہ بھی ہے کہ ہیئتی تنقید تخلیق کو قائم بالذات اور خود کفیل گردانتی ہے، اور تخلیق کے حوالے سے خارج کے تمام رشتوں کی تنسیخ کرتی ہے، جبکہ اکتشافی تنقید متن کے آزادانہ، خود کفیل اور نامیاتی وجود کو تسلیم کرتے ہوئے بھی اس کی لسانیاتی اصل کو، جو ثقافتی رشتوں سے بندھی ہوئی ہے، پیش نظر رکھتی ہے۔ ادھر پس ساختیاتی تنقید نے نئی تنقید کے اس نظریے کہ متن قائم بالذات اور خود مختار ہے، پر یہ کہہ کر کاری ضرب لگائی ہے کہ قاری متن کے معانی کی تخلیق وتشکیل میں اہم رول ادا کرتا ہے، وہ [illegible] سے موسوم کرتی ہے۔ اس کی رو سے [illegible] (نقاد) اپنے ثقافتی پس منظر، نفسیات اور لسانی آگہی کے مطابق معنی [illegible] اخذ کرتا ہے اور قرأت اسی ضمن میں نمایاں رول ادا کرتی ہے۔

شاعری کی لسانی ہیئت، پیکریت یا تجسیم کے تجزیے سے [illegible] اندر معانی کے نظام کی تفہیم و تصریح کی مناسبت سے انکار نہیں، لیکن جب متن تخلیق کے بطن میں تشکیل پذیر نامیاتی تخلیقی تجربے کی وحدت و کلیت کو دریافت نہ کیا جائے (جو اس کی کلی ساخت اور مربوط لسانی نظام پر منحصر ہے) اور جو تنقید کا اصل مقصد ہے، اس وقت تک لفظ و پیکر میں مضمر معانی کی نشاندہی کا عمل محض جزوی، تحسین ناشناسانہ اور عجلت کارانہ ہو جاتا ہے، تخلیق شعر کی طرح تنقید بھی ایک کلی اور مربوط عمل ہے، جو متن کے تشکیل پذیر تجربے کی کلیت سے پوری طرح ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ لہٰذا یہ خاطر نشین رہے کہ تنقید، گر تخلیق کے

لسانی یا ساختیاتی نظام کا تجزیہ اس فوری مقصد کے تحت کرنا چاہتی ہے کہ معانی کو سمجھایا جائے یا خارجی حالات سے اس کے رشتے کی توضیح کی جائے، تو یہ تنقید کی نہیں، بلکہ محض درسی عمل ہو کے رہ جاتا ہے، جس کی ادبی اہمیت تو درکنار، درسی اہمیت بھی مشتبہ ہے، کیونکہ یہ تخلیق کی لسانی تشکیل کے اصول جس کی ساختیاتی نقادوں نے بھی وضاحت کی ہے کی نفی کرتی ہے۔

نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ تخلیق میں تشکیل پذیر تخیلی صورت حال میں کردار و واقعہ کے ڈرامائی عمل کی شناخت کرے اور ایسا کرنے کے لیے لفظ کے معانی کو کریدنے کے بجائے اس کے متنوع رشتوں (جو معانی نہیں ہیں) کو حسیاتی گرفت میں لے آئے۔ میکبتھ کی مثال لیجیے۔ اس کے کرداروں، پیکروں یا علامتوں کے الگ الگ تجزیہ کو اپنا مطمح نظر بنانے (جیسا کہ ہیئتی تنقید کے مؤیدین کرتے ہیں) کے بجائے اس کے کل مربوط تخیلی وجود کو، مرکز توجہ بنانا اکتشافی تنقید کا کام ہے۔ چنانچہ اس کے کردار، واقعات، لیڈی میکبتھ کا خواب میں ہاتھوں پر خون کے دھبوں کا دھونا، جادوگرنیاں، چلتا جنگل، خون، خوف، غیر یقینیت، قتل و غارت، روشنی، سائے، جادو اور تاریکی انفرادی حیثیت کے بجائے ایک کل تخیلی صورت حال، جسے تخیلی تجربے کی تشکیل سے موسوم کرنا مناسب ہوگا، کو خلق کرتے ہیں۔ ولیری غالباً اسی بنا پر شعر کو خوابوں کی دنیا [illegible] قرار دیتا ہے اور فرائیڈ نے [illegible] سے حقیقت کے بجائے التباس سے موسوم کیا ہے، جو خواب سے مماثل ہے۔ ولسن نائٹ نے میکبتھ کا تنقیدی جائزہ پیش کرتے ہوئے کردار و واقعہ یا پلاٹ وغیرہ کی الگ الگ وضاحت نہیں کی ہے بلکہ ڈرامے کی کل تخیلی فضا کی نشاندہی کی ہے، یہ تخیلی فضا یا تجربہ ہر اعلیٰ فن پارے کا شناخت نامہ ہے، میر اور غالب کے یہاں ملتا ہے، یہ ورڈز ورتھ اور ایلیٹ کی نظموں، اقبال کی "لالۂ صحرا"، فیض کی "تنہائی" اور ناصر کاظمی، بانی اور وزیر آغا کی غزلیات میں ملتا ہے۔ اس نوع کے تجربے کی شناخت مثنوی "سحرالبیان" اور انتظار حسین کے افسانوں میں کی جاسکتی ہے، یہ تجربہ متنوع تلازمات پر محیط ہوتا ہے اور شعر کی تخیلی صورت حال سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہوتا ہے، یہ فن کو لسانی تشکیل

سے حقیقی دنیا کی عمومیت، انتشار اور عارضی پن سے نجات دلا کر تخصیص، ربط و نظم اور بقائے دوام سے آشنا کرتا ہے۔

مختلف زبانوں میں اعلیٰ فن کے نمونوں کے پیش نظر یہ بات بلاخوف تردید کہی جا سکتی ہے کہ تخلیقی عمل کا منتہائے کمال اور غایت یہ ہے کہ لسانی عمل کے تحت ایک تخیئلی صورت حال کو خلق کیا جائے۔ شاعر اپنے واردات قلبی اور احساسات کی نوعیت اور شدت کے مطابق شعر کے لسانی نظام کو وضع کرتا ہے اپنے مقصد کی تکمیل کے لیے وہ مختلف شعری وسائل سے کام لیتا ہے، مثلاً وہ شعر میں لہجے اور آہنگ کی تبدیلیوں کو روا رکھتا ہے، اردو میں میر کی سرگوشیانہ شاعری اقبال کی بلند آہنگی سے آسانی سے ممیز کی جا سکتی ہے، حالانکہ اس امتیاز سے دونوں کی خلاقی اہمیت متاثر نہیں ہوتی، دونوں کی تخلیقی قوتوں کی واحد پہچان یہ ہے کہ ان کی شاعری کی لسانی ترتیب یا لہجے اور آہنگ کے افتراق کے باوصف ایک تخیئلی صورت حال خلق ہوتی ہے، اقبال کے متعدد اشعار میں لفظ و پیکر کا تخلیقی برتاؤ ملتا ہے، مگر حیرت کی بات یہ ہے کہ اکثر مقامات پر دیگر شعری وسائل کے مقابلے میں ان کا لہجہ ہے، جو ان کے اشعار میں ایک نادر تخیئلی صورت حال کی تخلیق میں اہم رول ادا کرتا ہے، لہجہ اور آہنگ کے تخلیقی برتاؤ کے فقدان کی بنا پر جوش کی انقلابی شاعری نثری سطح سے اوپر نہیں اٹھتی، تخیئلی تجربے کی تشکیل میں لہجے کی تبدیلیاں بھی موثر کردار ادا کرتی ہیں، اقبال ہی کی مثال لیجیے، ان کے یہاں "میری نوائے شوق..." اور "عروس لالہ، مناسب نہیں ہے..." کے اشعار بالترتیب بلند آہنگی اور سرگوشیانہ لہجے کے غماز ہیں، دلچسپ امر یہ ہے کہ ایک ہی شعر یا مصرعے میں لہجے کے مد و جزر سے بھی ڈرامائی صورت حال کی تشکیل ہوتی ہے، اقبال کے مذکورہ مصرعے "میرے نوائے شوق سے شور حریم ذات میں" میں "نوائے شوق" اور "شور" کی بلند آہنگی کے بعد ہی "حریم ذات" کی ادائیگی لہجے کی آہستگی اور شائستگی کی متقاضی ہے۔ گویا ایک ہی مصرعے میں لہجے کی تبدیلیاں شعر کی تخیئلی فضا کی تشکیل پر اثر انداز ہوتی ہیں، لہجہ اور آہنگ کے علاوہ شاعر دیگر شعری وسائل مثلاً ترکیب سازی، استعارہ، علامت، پیکریت،

قولِ محال اور طنزیہ و استہزائیہ اسلوب وغیرہ سے کام لے کر اپنے شعری مقصد کی تکمیل کرتا ہے۔

شعر کو علم، معنی یا موضوع کے مماثل گرداننے سے اس سے فنی، تکنیکی، اسلوبی یا تخلیقی پہلو سے صریحاً چشم پوشی واقع ہو جاتی ہے اور نتیجے میں شعر فہمی یا شعر سنجی کے یک طرفہ معیار قائم ہو جاتے ہیں، جو غلط مبحث کا باعث بنتے ہیں۔ شعر اگر محض موضوع ہے تو اس کی لسانی ترتیب، بحر و وزن، ردیف و قافیہ، بیتی التزام، آہنگ، لہجہ، اسلوب اور پیکر و علامت کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ یہ شعر کا ناقابل تقسیم اور ناگزیر تجسیمی پہلو ہے، اور اس کی معنویت سے ہر لحاظ سے مربوط ہے۔

پس یہ بات بلا تامل کہی جا سکتی ہے کہ متن میں پنپنے والی تخیلی صورت حال ہی اس کا تجربہ ہے، جو بقول کولرج "انسان کی کل روح کو متحرک کرتا ہے" اور اس کی تمام و کمال یافت و تشکیل کا کام اکتشافی تنقید کے دائرے میں آتا ہے۔

واضح رہے کہ شاعری زندگی کی ترجمانی نہیں کرتی، نہ ہی تنقید حیات کا کام کرتی ہے اور نہ ہی زندگی اور فطرت کی عکاسی کرتی ہے۔ زندگی سے جذب کردہ تجربات کی بلاواسطہ ترسیلیت بھی اس کے دائرہ کار سے خارج ہے۔ یہ کوئی پیغام دیتی ہے، نہ زندگی کرنے کا کوئی نسخہ تجویز کرتی ہے۔ یہ لوگوں کے انفرادی یا اجتماعی مسائل، دلچسپیوں، رابطوں، ان کے تعصبات، اخلاقی انحطاط، سماجی ترقیات وغیرہ کے بارے میں اطلاعات (غور کیجیے، میں لفظ اطلاعات استعمال کر رہا ہوں) فراہم نہیں کرتی۔ یہ فلسفہ طرازیوں میں کوئی دلچسپی نہیں رکھتی۔ ممکن ہے شاعری کے مقصدی کردار کے مبلغین چیں بہ جبیں ہو کر پوچھیں کہ اگر شاعری یہ سب کچھ نہیں کرتی تو پھر یہ کس مرض کی دوا ہے، اس کا جواب یہ ہے کہ یہ کسی مرض کی دوا نہیں۔ یہ ایک مخصوص و منفرد ذہنی عمل ہے، جو زبان کے تخلیقی برتاؤ سے تخیلی سطح پر جہانِ دیگری کی تخلیق کرتا ہے اور یوں اپنے مقصد کی تکمیل کرتا ہے۔

کانٹ نے فن کی ماہیت اور اس کے تفاعل سے بحث کرتے ہوئے دو باتوں پر زور ڈال کر فن کے تخلیقی نظریے کی بنیاد فراہم کی ہے۔ اول یہ کہ فن مقصد کے بغیر مقصدیت رکھتا ہے، دوم، یہ حسن و جمال کو افادیت سے مبرا کر کے دائرۂ خیال

میں سے آتا ہے، یہ دونوں باتیں ظاہر کرتی ہیں کہ فن کی کوئی خارجی مقصدیت یا افادیت نہیں، یہ اپنے مخصوص مقصد یعنی جمالیاتی اثر آفرینی کی تکمیل کرتا ہے۔ اسی نظریے کو پو نے بھی یہ کہہ کر تقویت دی ہے کہ نظم صرف نظم کی خاطر لکھی جاتی ہے، ایلیٹ نے بھی اسی نظریے کی یہ کہہ کر وکالت کی ہے کہ "جب ہم شاعری پر غور و فکر کریں تو ہمیں بنیادی طور پر اس پر شاعری کی حیثیت سے غور و فکر کرنا چاہیے نہ کہ کسی اور حیثیت سے" ایلیٹ سے قبل روسی ہیئت پسندوں نے ادب کو غیر ادب سے ممیز کرنے کی سعی کی اور فن کے خود کفیل نامیاتی وجود پر اصرار کیا۔ ہیئتی ناقدین کے بعد ساختیاتی اور پس ساختیاتی نظریات نقد کے موئدین بھی لسانی تشکیل کے نظریے کی بنا پر فن کے قائم بالذات وجود کی توثیق کر رہے ہیں۔

چونکہ شعری تجربے کی لسانی تشکیل کا عمل مخصوص، پیچیدہ اور منفرد نوعیت کا ہے، اور معینہ فنی اور لسانی اصولوں کے تحت ہی تکمیل یاب ہوتا ہے، اس لیے فن کے شائقین یعنی قارئین کے لیے اس کے باطن تک رسائی حاصل کرنا سہل نہیں ہے، اس کے لیے لازماً ایک مخصوص، تربیت یافتہ، روایت شناس، بالیدہ اور دراک ذہن کی ضرورت ہے، جس سے عام قاری بہرہ ور نہیں ہوتا، نتیجے میں تخلیق اور قاری کے درمیان ایک قابل لحاظ فاصلہ قائم رہتا ہے، یہ فاصلہ طے کر کے ہی شعری حقیقت کا سامنا کیا جا سکتا ہے، یہ کام عام قاری نہیں بلکہ ایک دیدہ ور نقاد ہی انجام دے سکتا ہے، وہ شخصیت کی تمام تر قوتوں کے ساتھ شعری تخلیق سے متصادم ہوتا ہے اور اس میں نیم تاریک اور نیم روشن فضا میں صورت پذیر تجربے کی شناخت کرتا ہے اور پھر اپنے تنقیدی کام کی تکمیل کرتے ہوئے قارئین کو بھی اس کی دید و یافت میں شرکت کی ترغیب دیتا ہے، یہ کام نقاد کا ہے اور اس کی بنا پر اس کی ضرورت کا جواز فراہم ہوتا ہے۔

ایک اہم سوال یہ ہے کہ نقاد کن وسائل کو بروئے کار لا کر شعری تجربے کو دوسروں تک منتقل کا کام انجام دیتا ہے، عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ شعری تجربے سے روشناس ہو کر، اس کی تفصیل یا تلخیص قارئین تک منتقل کرانا ہی اس کا کام ہے، یہ خیال صرف اس لیے ہی درست نہیں کہ شعر کی نثری تلخیص یا توضیح

ممکن نہیں، کیونکہ شعر اس کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ اس لیے کہ لسانی تشکیلیت کے اعتبار سے شعر ایک چیز ہے اور اس کا نثری روپ کوئی دوسری چیز۔ یہ خیال اس لیے بھی نادرست ہے کہ شعر مخصوص فنی آداب کا پابند ہوتا ہے جو اس کے نثری روپ سے خارج ہو جاتے ہیں۔ شبنم کے قطرے کو اگر پانی میں تبدیل کیا جائے تو وہ شبنم نہیں بلکہ کوئی اور چیز یعنی پانی کہلائے گا۔ یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ قاری بھی بچشم خود مشاہدہ کرنے سے ہی کسی جمالیاتی حس کی تسکین کر سکتا ہے بصورت دیگر محض شاعر کے خیالات کی تشریح و تفسیر یا تلخیص سے کیا دلچسپی ہو سکتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ مروجہ تنقیدات تخلیق کی تشریح و تعبیر ہی کی تفہیم پر سدا زور ڈالتی ہیں، اور قارئین ناکردہ گناہوں کی سزا بھگتنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ یہ بات لائق توجہ ہے کہ قاری کو شعری تجربے سے روشناس کرانے کے لیے نقاد شعر کے فنی لوازم اور لسانی برتاؤ کے رموز کی گرہ کشائی پر تمام و کمال توجہ کرتا ہے یہاں تک کہ تخلیق خود قاری پر منکشف ہو جاتی ہے۔

تنقید کے مضمرات انداز سے قارئین ان لسانی اور فنی نکتوں کو جاننے سے محروم ہو جاتے ہیں جو شعری تجربے کی تشکیل کی ضمانت ہیں۔ قارئین کے ہجوم کی ضرورت اور وسعت کی تعیین کی ایک ہی صورت ہے، وہ یہ کہ شعر میں ایسی باطنی کشش ہو، وہ شعر کی کشش کو اسی وقت محسوس کریں گے جب وہ اس کے داخلی تجربے میں اپنی شرکت کو ناگزیر محسوس کریں۔ یہ کام خود شاعر کے دائرہ اختیار سے باہر ہے، کیونکہ شعر کی تشکیل کے بعد شاعر پس منظر میں چلا جاتا ہے اور یہ معاملہ نقاد کے لیے چھوڑ دیتا ہے۔ نقاد تخلیق کے ترکیب پذیر معنوی عناصر کی تحلیل و تجزیے سے ایک علامتی تجربے کا انکشاف کرتا ہے اور قارئین کو اس جمالیاتی عمل میں شرکت کی ترغیب دیتا ہے۔ ظاہر ہے نقاد شعر کے لسانی ضوابط اور فنی آداب کے تجزیے سے تخلیق اور قارئین کے درمیان مؤثر رابطے کا کام انجام دیتا ہے۔

واضح رہے کہ تخلیق میں لفظوں کے لغوی مفاہیم کو نہیں بلکہ ان کی استعاراتی قوت و ماہیت کو اہمیت حاصل ہے۔ چنانچہ لفظوں کی استعاراتی قوت ہی تخلیق کی معنویت کی تشکیل کرتی ہے۔ نقاد تخلیق کے ایک ایک لفظ اور ایک ایک استعارے پر توجہ کرتا ہے اور ان کی باہم

ترکیب پذیری سے اس تخیلی فضا کی شناخت کرتا ہے، جو تخلیق کی اصل ہے، اور جس میں شعری کردار کی نمود ممکن ہو جاتی ہے۔ شعری کردار تخیلی فضا میں کسی واقعے، صورت حال، شے یا کردار کے حوالے سے اپنے عمل کا آغاز کرتا ہے، اور پھر رد عمل کا سلسلہ متحرک ہوتا ہے، جو سلسلہ در سلسلہ ہو جاتا ہے۔ یہ گویا کردار و واقعہ کا جدلیاتی عمل ہے، جو ڈرامائیت کو خلق کرتا ہے، اس میں کردار و واقعہ کے علاوہ فضا، مکالمہ، خود کلامی، کرداروں کا لہجہ اور خاموشیاں بھی اپنا رول ادا کرتی ہیں، یہ ڈرامائیت نمایاں طور پر ایک بصری صورت اختیار کرتی ہے اور دعوت نظارہ دیتی ہے۔

نقاد تخلیق کے لسانی وجود سے قریبی رشتہ قائم کرتا ہے، چونکہ وہ تخلیق میں برتی جانے والی زبان کے علامتی نظام کے آداب و ضوابط کی آگہی رکھتا ہے، اس لیے اس کے داخلی اور مضمر رشتوں کے نظام جو اس سے پھوٹنے والے معنوی امکانات کا مخرج ہے، کو دریافت کرتا ہے۔ ایسا کرتے ہوئے وہ زبان کے خارجی متعلقات، جو تخلیق کار کی ذات، عصر یا ثقافت کے مظہر ہوتے ہیں، سے انحراف کرتا ہے، انحراف کا یہ عمل انقطاع نہیں ہے، اس کا یہ مطلب ہے کہ اس کا تعلق اس زبان سے نہیں رہتا، جو روزمرہ کی زبان ہے، اور جو براہ راست معین سماجی اور ثقافتی رشتوں سے بندھی ہوئی ہوتی ہے، بلکہ یہ زبان کی ایک نئی تشکیل ہے، جو تخلیق کا بدل بن کر نئے سماجی اور ثقافتی رشتوں کو متحرک کرتی ہے، اور تجربے کے حیران کن امکانات پر حاوی ہو جاتی ہے، زبان کا یہ تخلیقی برتاؤ لفظوں کے نئے ارتباط [illegible] سے تجربے کی نئی سطحوں کو روشن کرتا ہے، نقاد زبان کے اسی ارتباطی نظام پر نظر رکھتا ہے اور اسی سے ابھرنے والی ممکنات کی دنیا کا نظارہ کرتا ہے اور یہ اس کے لیے جنت نگاہ بن جاتی ہے، ظاہر ہے یہ عمل تخلیق کے ہر لفظ، پیکر، استعارے، وقفے اور خاموشی، تجربے، دوسرے لفظوں سے متجانس اور متناقض رشتوں کو ملحوظ رکھ کر ممکن ہو جاتا ہے، تاہم اس کے جملہ ممکنات پر حاوی ہونا ممکن نہیں، اس لیے کہ کائناتی تناظر میں زمان و مکان اور حیات ہی کی طرح خود تخلیق بھی اپنے امکانات کی توسیع و تغیر کے مسلسل عمل میں مصروف رہتی ہے، اگر ایسا نہ ہوتا تو مختلف قارئین ایک ہی تخلیق سے مختلف معنوی امکانات کی نشاندہی نہ کرتے یا خود قاری مختلف قراتوں سے مختلف معنی ابعاد کو بازیافت کر

اس بات کے اعادے کے لیے معذرت خواہ ہوں کہ نقاد اگر فنی تخلیق سے کسی مرکزی خیال یا موضوع کو کشید کر کے اسے اپنے الفاظ میں قاری تک منتقل کرتا ہے، تو غریب قاری اس کا منہ دیکھتا رہ جاتا ہے۔ اس میکانکی طریقہ کار سے قاری

کا تخلیق سے نہیں بلکہ معانی سے واسطہ پڑتا ہے جو فلسفہ ثقافت، اخلاق، تصوف اور سماجیات کا بدل تو ہو سکتے ہیں، تخلیق کا بدل نہیں ہو سکتے۔ اس طریقے سے قاری کا دامنِ شوق گوہرِ مراد سے نہیں بلکہ خزف ریزوں سے بھر جاتا ہے، لہٰذا اس نوع کی تنقیدات ادبی تنقید کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتیں۔ ومسٹ اور بیارڈزلی نے اپنے مقالے [illegible] میں لکھا ہے:

> [illegible]

ایلیٹ نے ولسن نائٹ کی کتاب [illegible] کے مقدمے میں تشریحِ معانی کے عمل کی ضرورت کو کالعدم کرتے ہوئے صاف لکھا ہے "اگر ہم شیکسپیئر کی تخلیق میں مکمل طور پر زندہ رہیں تو ہمیں کسی تفسیر کی ضرورت نہیں۔"

اس بحث کے پیشِ نظر اکتشافی تنقید کی افادیت اور ضرورت کا احساس بڑھ جاتا ہے۔ اس نظریۂ نقد کی رو سے نقاد صحیح معنوں میں تخلیق کے بطن میں اترتا ہے اور قاری کو بھی اپنے تجربے میں شریک کرتا ہے۔ تخلیقی عمل میں اس کی شرکت اس لیے ممکن ہے کیونکہ تخلیق ایک لسانی میڈیم ہے، جو موضوعی نہیں بلکہ معروضی ہے اور تخلیق کار سے الگ اپنا منفرد اور نامیاتی وجود رکھتی ہے۔ تخلیق کا یہی لسانی میڈیم شعری تجربے سے رسائی کو ممکن بناتا ہے۔ پس نقاد ٹھوس زمین پر قدم رکھتا ہے اور پھر شعر کے ساتھ پرواز کرتا ہے۔

شعر کے تجربے میں شرکت کی کارروائی کو موثر اور نتیجہ خیز بنانے کے لیے نقاد کے لسانی شعور کو خصوصی دخل رہتا ہے۔ اکتشافی تنقید شعری تجربے سے روشناس ہونے کو اپنا منتہائے مقصد بناتی ہے اور اس مقصد کے حصول کے لیے شعر میں برتے گئے لسانی وسائل کے گہرے مطالعے کو کامیابی کی کلید تصور کرتی ہے۔ نقاد تخلیق کے ہر لفظ کے تلازمی، صوتی، پیکری، استعاراتی اور علامتی امکانات اور رشتوں کی تلاش و یافت کے اکتشافی عمل میں مصروف ہو جاتا ہے۔ وہ شعر کے جملہ الفاظ سے ایک کلی ترکیبی صورت میں ابھرنے والی مربوط، پیچیدہ اور تہہ دار تخیلی

فضا کا احساس کرتا ہے، اس کا طریقِ نقد قاری کو حرف و پیکر سے نمود کرنے والے انسلاکاتی امکانات کا احاطہ کرنے کی ترغیب دیتا ہے، یہ عمل اس کی جمالیاتی اور ذہنی شخصیت کو تحرک، نشاط اور آسودگی سے آشنا کرتا ہے، روزمرہ کی میکانکی زندگی قاری کے ذوق، نظر اور حسیات کو بے رنگ اور زنگ آلود کرتی ہے، تاہم جب کسی فنی تخلیق سے اس کا رابطہ قائم ہوجاتا ہے، تو اس کی شخصیت کا سارا غبار اور زنگ اتر جاتا ہے، اور تخلیقی تجربے کی حیات بخش شعاعوں میں نہا جاتا ہے۔

نقاد جب کسی فنی تخلیق سے رابطہ قائم کرتا ہے، تو سب سے پہلے وہ تخلیق میں برتے جانے والے الفاظ کے جادو کے اثر میں آجاتا ہے، وہ الفاظ سے ذہنی اور حسیاتی وابستگی قائم کرتا ہے، اور وہ متن کی تخلیقی قرأت سے کام لیتا ہے، وہ ایک ایسے ترغیبی، تجسس آفریں اور دلچسپ تجرباتی انداز کو روا رکھتا ہے کہ قاری کے لیے اس عمل میں شریک ہونے کی خواہش تیز سے تیز تر ہوجاتی ہے، وہ تخلیق کے اکتشافی کردار سے آشنا ہوجاتا ہے، اور اس کی تخیلی فضا میں دلفریب وقوعات کا مشاہدہ کرکے مسرت، حیرت اور بصیرت کے نت نئے جذبوں سے گزرتا ہے۔

آیئے بطور مثال ہم غالب کے ایک شعر یعنی

ہے مشتمل نمودِ صور پر وجود بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

پر اپنی توجہ مرکوز کریں، اسی شعر سے حالی سے لے کر فاروقی تک تقریباً سبھی نقادوں اور شارحوں نے قطعی طور پر متعینہ واحد معنی اخذ کرنے پر زور دیا ہے، اس کے برعکس یہ اکتشافی طریقِ نقد ہی ہے، جو اس کی کثیر المعنویت اور اس سے بھی زیادہ اس کے نامیاتی تخیلی تجربے تک رسائی حاصل کرنے کی ضرورت پر اصرار کرتا ہے۔

اس طریقِ نقد کی رو سے شعر میں شعر کے خالق یعنی غالب کے بجائے ایک فرضی کردار متکلم کے طور پر سامنے آتا ہے، جس کا شاعر سے کوئی راست تعلق باقی نہیں رہتا، شعر کے خالق یعنی غالب کے بجائے اس کے فرضی متکلم کے وجود کو تسلیم کرنے کا جواز شعری روایت فراہم کرتی ہے، اس روایت سے قاری کی

واقفیت لازمی ہے، جو قاری اس روایت سے واقف نہ ہوگا، وہ شاعر اور شعری کردار میں فرق نہیں کر پائے گا اور غلط مبحث میں الجھ کر رہ جائے گا۔ یاد رہے کہ شعر تکمیل پذیر ہوتا ہے تو شاعر سے اس کا رشتہ ساقط ہو جاتا ہے۔ اب شعر تکمیل یافتہ آزاد اور خودکفیل وجود ہے، جو اپنا مقصد، جذبات اور دلکشی رکھتا ہے، شعر میں ذہنی کردار کی آواز کو شاعر کی آواز قرار دینے سے شعر کی وہی حالت ہو جاتی ہے جو محولہ بالا شعر کی مختلف شارحین کے ہاتھوں ہوئی ہے۔ انھوں نے غالب کو حقیقی زندگی میں وحدت الوجود کے نظریے کا حامی تسلیم کر کے، ان کے اس شعر سے اسی نظریے کو منسوب کیا ہے، حالانکہ شعر کا اس نظریے سے براہ راست کوئی تعلق نہیں ہے۔

شعر ہذا میں وحدت الوجود کے نظریے کی نشاندہی کا عمل، اگر بفرض محال درست بھی ہو، بدیہی طور پر شعر شناسی میں کوئی مدد نہیں کرتا، یہ عمل نہ غالب کے تخلیقی منصب کو صاد کرتا ہے، اور نہ ہی قاری کو اس جمالیاتی نشاط سے آشنا کرتا ہے، جس کی قاری توقع کر سکتا ہے۔ کیونکہ یہ شعر کو طے کردہ معنی کی سطح پر لے آتا ہے، جس سے شعر کا استناد ہی مشکوک ہو جاتا ہے۔ لہٰذا شعر کو متعینہ معنی یا موضوع سے نجات دلا کر اس کی لسانی تشکیل، جس پر لسانیاتی نقاد زور دیتے ہیں، اور جسے میں تخلیقی تجربے کی تشکیل سے موسوم کرتا ہوں، سے رابطہ قائم کیا جانا چاہیے۔

زیرِ نظر شعر میں پہلے مصرعے کے الفاظ کی ترتیب سے ایک رمز شناس شعری کردار سامنے آتا ہے، جو لہجے کی تبدیلیوں سے کام لے کر ایک جانے پہچانے خارجی معروض یعنی سمندر کی تمام تر تقلیب کا اعلان کرتا ہے، اسی کے لہجے میں یقین کے ساتھ استہزا ہے، جو یقین کی مزید توثیق کرتا ہے۔ چنانچہ شعر کے پہلے مصرعے کے پہلے جز، لفظ یعنی فعل "ہے" پر قدرے زور ڈالتے، اور دوسرے مصرعے میں "یاں کیا دھرا ہے" کی استہزائی ادائیگی سے سمندر کے زندہ وجود کی توثیق ہوتی ہے، اور جیسے صورتوں کی نمود پر مشتمل قرار دیا جاتا ہے، "وجودِ بحر" اور دوسرے مصرعے میں "یاں" کے استعمال سے ظاہر ہوتا ہے کہ ایک مواج اور حرکی سمندر سامنے ہے، شعری کردار ساحلِ بحر پر ایک ایسے شخص یا اشخاص سے مخاطب ہے، جو گرد و پیش

کی اشیا و مظاہر کو، جن میں سمندر بھی شامل ہے، روایتی نظر سے دیکھتا ہے (دیکھتے ہیں)، اور محض ظاہر بیں ہے (ہیں)، اس (ان) کے نزدیک سمندر کا وجود "قطرہ و موج و حباب" پر مشتمل ہے، لیکن شعری کردار جو مظاہر کے دل وجود پر نظر رکھتا ہے، سمندر کے بارے میں اس خیال کی تردید کرتا ہے اور تضحیک آمیز لہجے میں 'قطرہ و موج و حباب' کی بے بضاعتی اور التباس کا اعلان کرتا ہے، شعری کردار سمندر کا مشاہدہ کرتے ہوئے اس حقیقت کا انکشاف کرتا ہے کہ "وجود بحر" "نمود صور" پر مشتمل ہے، گویا یہ سمندر جو صورتوں (صورتیں غالب کے یہاں حسین صورتیں بھی ہو سکتی ہیں "خاک میں کیا صورتیں ہوں گی ...) سے متشکل ہوتا ہے، یہ مختلف النوع صورتیں بھی ہو سکتی ہیں۔ ان میں سمندر کی فراخی کے حوالے سے حیرت ناک صورتیں بھی ہو سکتی ہیں، یہ اساطیری صورتیں بھی ہو سکتی ہیں جیسا کہ ورڈس ورتھ کی نظم میں ہیں
اس نظم میں شعری کردار سمندر کے دیوتاؤں کی صورتوں کے برآمد ہونے اور ان کے ظہور سے محظوظ ہونے کی آرزو کرتا ہے:

[illegible]
Or hear old Triton blow his wreathed horn.

زیر بحث شعر میں شعری کردار اپنے لہجے کے اتار چڑھاؤ سے اپنے غیر معمولی وجود کے ساتھ ساتھ سمندر کے اجنبی وجود کو بھی نمایاں کرتا ہے۔ مجموعی طور پر لفظ دیگر، شعری کردار، اس کے ڈرامائی لہجہ، متحرک سمندر، نمود صور، متکلم اور مخاطبین کے ترکیب پذیر عمل سے ایک مربوط تخیلی فضا کی تشکیل ہوتی ہے، جو تجسس، انکشاف اور تحیر کے امکانات سے مالامال ہے۔

یہ تخیلی منظر نامہ سراسر علامتی نوعیت کا ہے، اس لیے یہ کسی معینہ یا واحد معنی سے کوئی واسطہ نہیں رکھتا، سوال یہ ہے کہ اگر شعر سے معنی نکالنا ہی مقصود ہے، تو کسی ایک معنی پر اصرار کیوں کریں؟ غور کیجیے تو زیر مطالعہ شعر سے التباس، تخلیقیت، تخلیقی پیکریت، لاشعور، بصیرت، زندگی، جمالیات، اسراریت، اساطیر، واہمہ اور وحدت الوجود اور اس نوع کے دیگر معانی اخذ نہیں کیے جا سکتے؟ حالیہ برسوں

میں پس ساختیاتی اور ردتشکیل کے نظریاتِ نقد نے تخلیق کے کسی واحد یا معینہ معنی کے تصور کو کلیتاً رد کیا ہے، اس کے برعکس تخلیق کو کثرتِ معانی کے مترادف قرار دیا ہے۔

اس مثال سے ظاہر ہوتا ہے کہ تخلیق ہی تخلیق کا تعارف ہے، قاری کو تخلیق کے اجمالی خاکے، اس کی تفسیر و تعبیر یا اس کے نثری روپ سے کوئی سروکار نہیں رہتا، قاری جیسا کہ مذکور ہوا، خود شعری تجربے سے گزرتا ہے اور اس کی بالیدگی تحرک اور نمو پذیری میں زندہ رہتا ہے، وہ تجربے کی دولت گرانمایہ سے اپنا دامن بھر کے ذہنی و فکری تونگری کا ساماں کرتا ہے، وہ ذوقی، جمالیاتی، احساساتی اور نفسیاتی طور پر اپنے آپ کو برومند محسوس کرتا ہے اور مسرور ہو جاتا ہے، وہ تجربے کے ساتھ جیتا اور مرتا ہے اور مرنے کے عمل میں زندگی کا سراغ پالیتا ہے، اس طرح سے اپنی حقیقی زندگی کی میکانکیت کو پسِ پشت ڈالتا ہے اور تقلیبی عمل سے گزرتے ہوئے تازہ دم محسوس کرتا ہے، اسے اس بات کی حاجت ہی نہیں رہتی کہ اپنے دل پر نزول کرنے والے تجربے کی معنویت پر غور کرے کیونکہ تجربے کی خود مکتفی علامتی معنویت خود اپنا ہے، وہ مہم پسندی کے ازلی جذبے سے سرشار ہو کر وقوع پذیر واقعات سے دوچار ہوتا ہے، اور لفظ در لفظ نادیدہ مراحل سے گزرنے کی لگن، اشتیاق اور تجسس سے واسطہ رکھتا ہے، اس طرح سے وہ تخلیق کے شعری کردار کے رویے سے مکمل طور پر ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی کو محسوس کرتا ہے، اور اپنے ارادے اور مرضی سے دست بردار ہو کر نوشتۂ دیوار کو دیکھتا ہے، اور روح کے بے نام سفر پر روانہ ہوتا ہے، واضح رہے کہ متن کے تجربے کی دریافت میں قاری کے ارادے اور مرضی کی بے دخلی کا مطلب اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ لسانی شعریات کی عملداری کو تسلیم کیا جائے، تاکہ قاری تجربے تک رسائی حاصل کر سکے اس کا یہ مطلب نہیں کہ قاری قرأت کے عمل میں اپنے خود ذوق جمالیات اور نفسیات سے دستبردار ہوتا ہے، ایسا کرنا ممکن نہیں ہے، کیونکہ متن اور قاری بہر حال لازم و ملزوم ہیں، قاری اپنے لازمی شخصی کوائف اور خاص کر زبان کے ثقافتی رشتوں کے ادراک سے آراستہ ہو کر متن سے "راہ سخن" وا کرتا ہے۔

جیسا کہ مذکور ہوا، الفاظ معانی کے پابند ہیں، اور شعری تخلیق جو الفاظ سے متشکل ہوتی ہے، معانی کے بغیر متصور نہیں، معانی زندگی اور کائنات کے سماجی اور عقلی شعور سے مرتب ہوتے ہیں، اور تخلیق کار اس سے بے بہرہ نہیں ہو سکتا، یہ بھی صحیح ہے کہ تخلیق کی قدر و قیمت کا اندازہ اس کی معنوی وسعت سے بھی ہو سکتا ہے، لیکن ان دونوں امور کو مطالعۂ شعر کے ضمن میں صحیح تناظر میں پرکھنے کی ضرورت ہے، شعری تخلیق الفاظ سے تو متشکل ہوتی ہے۔ لیکن اس میں برتے جانے والے الفاظ روزمرہ میں متعین معانی یا لغوی مفاہیم سے دستبردار ہو کر استعاراتی اور علامتی امکانات سے معمور ہو جاتے ہیں، اور نامیاتی تخییلی فضا کی تخلیق کرتے ہیں، یہ تخییلی فضا معنی آشنا تو ہے، مگر یہ معنی سے زیادہ کشف پذیر صورت حال ہے، واضح رہے کہ تخلیق کے معنی بدیہی نہیں، بلکہ افسانہ پن، اسراریت یا ڈرامائی صورت حال میں مضمر ہوتے ہیں۔

نقاد کے لیے فن کے کشفی تجربے سے آشنا ہونے کے بعد اس کی تعین قدر کے مسئلے کا سامنا کرنا ہوتا ہے، یہ ایک اہم مسئلہ ہے، اس لیے کہ اس سے نمٹنے سے فن کی درجہ بندی ممکن ہو جاتی ہے، نقاد بالعموم اس مسئلے سے چشم پوشی کرتے ہیں، اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ہر اعلیٰ یا ادنیٰ درجے کے شاعر کے یہاں بعض قابل فہم خیالات و تصورات کی نشاندہی پر زور دیتے ہیں اور یہی طرز نقد ان کے لیے قدر سنجی کا معیار بن رہتا ہے، ظاہر ہے یہ معیار عمومی اور یک رخی ہونے کے علاوہ غیر متعلقہ اور غیر اختصاصی ہے، ہمیں یہ بھولنا نہیں چاہیے کہ فن کی تخلیق زندگی کے معانی کی تفہیم و ترسیل کے لیے نہیں کی جاتی ہے، یہ کام فلسفہ، اخلاقیات، عمرانیات اور علم و دانش کے مختلف شعبے بخوبی انجام دیتے ہیں، فن کو ان شعبہ ہائے فکر میں دخیل ہونے کی کوئی ضرورت نہیں ہے، فن خود اپنا منفرد وجود رکھتا ہے، اور اپنے دائرہ کار اور غرض و غایت کے لحاظ سے ان سے قطعی مختلف ہے، فن انسان کی ذہنی، فکری، حسیاتی اور جمالیاتی زندگی کو رنگارنگی، آسودگی اور حسن سے آشنا کرتا ہے اور یہ کام سوائے فن کے اور کوئی کر ہی نہیں سکتا۔

اکتشافی تنقید کی رو سے تخلیق کی قدر شناسی اور درجہ بندی کے مسئلے سے نمٹنا

مشکل نہیں ہے، اس لیے کہ اس کی رو سے تکمیل شدہ تخلیق ہی ساری توجہ کا مرکز ہے اور لسانی ہیئت میں نمو پزیر تجربے کی نشاندہی ہی اس کا مطمح نظر ہے۔ بدیہی طور پر تجربے کی وسعت، تہ داری اور بوقلمونی کے ساتھ ساتھ فکری ترفع اور جمالیاتی اثر انگیزی اس کی قدر و قیمت کی تعیین میں بنیادی رول ادا کر سکتی ہے۔ یہ موضوعی یا تاثراتی عمل نہیں، بلکہ لسانی ساخت اور اسلوبیاتی خصائص کی نشاندہی کی بنا پر معروضی نوعیت کا ہے۔ چنانچہ فیض اور فانی کے مقابلے میں میر اور غالب کی برتری اور ہمہ گیریت اولاً اس بنا پر قائم ہو جاتی ہے کہ اول الذکر شعرا کے مقابلے میں موخر الذکر شعرا کی تخیلی کائنات حیرت انگیز وقوعات کی کثرت اور بوقلمونی کا نظارہ پیش کرتی ہے، دوئماً، معنیاتی سطح پر ان کی تہ داری اور کثیر الجہتی مسلمہ ہے، جب کہ فیض اور فانی کے یہاں تحدید کا احساس ہوتا ہے۔ سوئماً میر اور غالب کی شاعری اس آفاقیت اور ماورائیت کو چھوتی ہے، جو مفکرانہ ذہن کی مرہون ہے اور جس سے فیض اور فانی بہت حد تک عاری ہیں۔

میر اور غالب کے یہاں زندگی کے تجربات متضاد نوعیت کے ہیں، وہ زندگی کے بارے میں ایک [illegible] رویہ رکھتے ہیں، نور و ظلمت کی آویزش ان کے یہاں تجربے کی اصل ہے، چنانچہ ان کے یہاں غم، بیگانگی اور بیچارگی کے ساتھ ساتھ نشاط، انسانی روابط اور آزادہ روی کے خیالات ملتے ہیں، ان کے یہاں فردیت پر بھی زور ہے اور اجتماعی معاشرتی رویے بھی موجود ہیں، وہ سنجیدہ طرز اظہار بھی روا رکھتے ہیں اور مزاحیہ و طنزیہ اسالیب سے بھی کام لیتے ہیں، وہ انسانی اقدار، تاریخی شعور، اسطور سازی، ثقافتی ادراک کے اظہار میں توافق کے ساتھ ساتھ تقابل سے کام لیتے ہیں، جب کہ فیض اور فانی کے یہاں یکسانیت اور یک رخے پن کا احساس ہوتا ہے اور ان کے تجربے اپنی حدود سے تجاوز نہیں کر پاتے۔

ان حد بندیوں کا احساس لازماً ان کی شاعری کے ہیئتی اور لسانی نظام کے حوالے سے بھی ہوتا ہے، مزید برآں فنی تخلیق کی علامتی ساخت اور شدت بھی ان کی درجہ بندی میں مدد دیتی ہے۔

وحید اختر

پروفیسر سید وحید اختر ۱۲ اگست ۱۹۳۵ء کو اورنگ آباد دکن میں پیدا ہوئے ، آبائی وطن نصیر آباد جائسی ہے۔ ان کا خاندان والد کی ملازمت کے سلسلے میں اورنگ آباد میں مقیم رہا، وحید اختر نے ۱۹۵۰ء میں میٹرک پاس کیا۔ ۱۹۵۴ء میں عثمانیہ یونیورسٹی سے امتیازی پوزیشن کے ساتھ بی۔ اے کیا، ۱۹۵۶ء میں ایم۔ اے فلسفہ اور ۱۹۵۹ء میں ڈاکٹریٹ عثمانیہ یونی ورسٹی سے کیا، ۱۹۶۰ء میں وحید اختر علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی فلسفہ کے لیکچرر مقرر ہوئے ، ۱۹۷۰ء میں ریڈر اور ۱۹۸۰ء میں پروفیسر کے عہدے پر فائز ہوئے، ۱۹۹۰ء میں ڈین فیکلٹی آف آرٹس مقرر ہوئے۔ طالب علمی کے زمانے میں عثمانیہ یونی ورسٹی کے رسالہ "نورس" کے مدیر رہے، وہ مجلۂ عثمانیہ اور صبا حیدر آباد سے بھی منسلک رہے۔ ۱۹۸۴ء سے ۱۹۸۷ء تک تہران میں علمی جریدے [illegible] کی ادارت کے فرائض انجام دیتے رہے، ان کی بیگم ماہ لقا بھی اس جریدے کی شریک مدیرہ تھیں، پروفیسر وحید اختر کو یو۔ پی گورنمنٹ اور ساہتیہ اکادمی آندھرا پردیش نے انعامات دیئے ہیں، اس وقت وہ شعبۂ فلسفہ کے سربراہ ہیں، وحید اختر معروف شاعر اور نقاد ہیں۔

تصانیف :

(۱) پتھروں کا مغنی ۱۹۶۶ء (۲) شب کا رزمیہ ۱۹۷۳ء (۳) خواجہ میر درد ۱۹۷۲ء
(۴) فلسفہ اور ادبی تنقید ۱۹۷۳ء (۵) زنجیر نغمہ ۱۹۸۲ء (۶) کربلا تا کربلا ۱۹۹۲ء
[illegible] I [illegible] shiete (۸) [illegible] prospect (۷)
Jnaikev

وحید اختر

تخلیق و تنقید

(۱)

ہماری زبان میں شاعر اور نقاد دو الگ الگ شخصیتیں مانی جاتی ہیں۔ تخلیق و تنقید کو جداگانہ افراد کے سپرد کرنے کا رواج اس وقت سے ہوا، جب کچھ علمائے ادب نے بطور خود ادب و شعر کی رہنمائی، فنکاروں کی تعلیم، شعوری تربیت اور اصلاح کا فرض اپنے اوپر عائد کرلیا اور گروہِ شعرا نے ان حضرات کے مطالعے سے مرعوب ہوکر احساسِ کمتری کے ہاتھوں، اپنے آپ کو نقادوں کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا۔ اُردو میں یہ صورتِ حال ہمیشہ سے نہ تھی، ہمارے اساتذہ نے تذکروں کی شکل میں تنقید کی داغ بیل خود ہی ڈالی تھی۔ میرؔ، قائمؔ، میر حسنؔ، مصحفیؔ اور شیفتہ کے تذکرے، انشاؔ کی دریائے لطافت، غالبؔ کی لغت نویسوں سے قلمی معرکہ آرائی، حالیؔ کا مقدمۂ شعر و شاعری ہماری تنقید کے ارتقا میں انتہائی سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ آزادؔ کی آبِ حیات اور شبلیؔ کی شعر العجم، موازنہ، تنقیدی علمی مضامین، سوانح مولانا روم، حالیؔ کی حیاتِ جاوید، حیاتِ سعدی اور متفرق مضامین، رسواؔ کے تنقیدی مراسلات و مقالات، پریم چند کے مضامین، حسرتؔ کی تنقیدیں، یگانہؔ کی تعلّیاں اور ان کے علاوہ تخلیقی فن کاروں کی لکھی ہوئی علمی کتابیں اس بات کا ثبوت ہیں کہ تنقیدی نظریات کے سرچشمے بھی تخلیقی ذہنوں سے پھوٹتے رہے ہیں۔ مغرب میں تنقید اور تخلیق کا تعلق اس سے بھی زیادہ گہرا اور نمایاں رہا ہے۔ وہاں ایک ہی شخص بیک وقت شاعر،

ڈرامہ نگار، یا ناول نویس اور نقاد رہا ہے، اور ہر میدان میں اس کے حق کو مانا گیا ہے۔ ہمارے یہاں ذہنی انحطاط، علمی زوال اور عام پسماندگی نے ذہنی صلاحیتوں کے اظہار کو بھی محدود خانوں میں بانٹ دیا۔ پھر ایک ایسا دور بھی آیا کہ شاعروں کی امت اپنے اُمّی ہونے کو ہی تمغۂ امتیاز سمجھنے لگی۔ اس دور میں شاعروں نے نقادوں کے خلاف ایک ذہنی گرہ [illegible] بھی پال لی جس کا اظہار نقادوں کے خلاف لکھی جانے والی نظموں یا غزل کے شعروں میں بار بار ہوا۔ اس کے برعکس نقادوں نے مغربی علوم کے بے ربط مگر مرعوب کن اظہار، اور مغربی تنقید کے اصولوں کے میکانکی اطلاق ہی کو نقد کی بنیاد بنا کر اپنے کلچر کی روح، روایات، ادبی مزاج اور معاصر تقاضوں کو اس قدر فروعی مسائل کی حیثیت دے دی۔ گویا ان کے سمجھے بغیر بھی تنقید کا حق ادا ہو سکتا ہے۔ شبلی کی شعر العجم اور حالی کے مقدمہ کے بعد ہماری زبان میں کوئی ایسا تنقیدی کارنامہ ظہور میں نہیں آیا، جو اپنے ادب کی روشنی میں تنقید کے اصول متعین کرتا۔ چند صاحبِ نظر اور باذوق نقادوں کے متفرق مضامین نے اس سمت میں رہنمائی ضرور کی۔ لیکن اصولِ تنقید کی تشکیل کا کام اب تک صحیح معنوں میں شروع نہیں ہوا۔ میرے نزدیک اس کمی کا حقیقی سبب تخلیق اور تنقید کو دو مستقل بالذات اور ایک دوسرے سے آزاد خانوں میں بانٹنے کا میکانکی رویّہ ہے۔ اگر ہم قدیم اور متاخر اساتذۂ سخن کی روایت سے یکسر منحرف نہ ہو جاتے اور تنقید تخلیق کے سرچشموں ہی سے اکتسابِ نور کرتی، اور اس کے پہلو بہ پہلو تنقید کا ارتقا ہوتا تو یہ صورت پیدا نہ ہوتی۔

حالی کے تنقیدی کارنامے سے انکار جہالت ہے، لیکن یہ کہنا بھی نامناسب نہ ہوگا کہ حالی نے ہماری جدید تنقید کی پہلی اینٹ ہی ٹیڑھی رکھی تھی۔ جس کی وجہ سے نقدِ ادب کی پوری عمارت میں کجی اور توازن و تناسب کی کمی نظر آتی ہے۔ ایک تو یہ کہ حالی نے مغربی ادب کے بالواسطہ مطالعے اور تنقید کے مغربی معیاروں سے خام واقفیت کی بنا پر مشرقی اصولِ نقد سے جو انحراف کیا، اس کی وجہ سے اُردو کی مختلف اصنافِ سخن کا ان کے صحیح پس منظر میں جائزہ نہیں لیا گیا اور ان پر (مثلاً قصیدہ، مثنوی، غزل) یک طرفہ رائیں سامنے آئیں۔ حالی نے مغربی شاعری

سے اخذ کیے ہوئے معیاروں اور اصولوں کو کلچر کے فرق اور شعری رتق کی سمتوں کے امتیاز کے بغیر اپنے ادب پر منطبق کیا۔ دوسرے حالیؔ نے افادیت، مقصدیت اور اصلاح کو ہی سب کچھ مان کر نفسیاتی مطالعے، فنی تجزیے اور دوسرے عوامل کو جس طرح نظر انداز کیا، اس کا نتیجہ انتہا پسند ترقی پسند تنقید میں سامنے آیا۔ اس طرح حالیؔ نے جو اصول متعین کیے، جن غیر ادبی اقدار کو ادب سے منسوب کیا، اس کی وجہ سے ایک طرف تو غالبؔ کے ابتدائی کلام و نسخۂ حمیدیہ سے انصاف نہ کر سکے۔ دوسری طرف انھوں نے خود اپنی غزل پر ظلم کیا۔ حالیؔ آزاد کے مقابلے میں شاعر کی حیثیت سے بدرجہا بہتر تھے، لیکن ناقد کی حیثیت سے آزاد کے یہاں تخلیق اور تنقید کا رشتہ زیادہ گہرا نظر آتا ہے۔ ان کی آبِ حیات، باوجود تحقیقی کوتاہیوں اور شخصی تعصبات کے بحیثیت مجموعی اپنے ادب کے مزاج اور روایات سے اصولِ نقد اخذ کرنے کی کوشش ہے۔ شبلیؔ نے شعرالعجم میں تنقید کے مشرقی اصولوں کو فارسی شاعری پر، نئے حالات اور تقاضوں کی روشنی میں بڑی کامیابی سے منطبق کیا اور برتا ہے۔ براؤن کی تاریخ ادبیاتِ ایران اور شبلیؔ کی کتاب میں جو فرق ہے وہ ذوقِ سلیم اور فارسی ادب کے مزاج سے گہری واقفیت کا نتیجہ ہے۔ براؤن کی فارسی ادب سے واقفیت شبلیؔ کی طرح ایرانی ادب کی روح تک نہ پہنچ سکی۔ اس سے یہ حقیقت ثابت ہوتی ہے کہ تنقید کے لیے کسی زبان کے ادب کے مزاج اور کلچر سے پوری واقفیت، ذوقِ سلیم اور روایات کا عرفان بہت ضروری ہے اسی کے ساتھ تنقید کا بنیادی کام یہ بھی ہے کہ وہ اپنی زبان کے ادب کی روشنی میں اصول متعین کرے۔ ادبی سرمایہ بنیاد ہے اور تنقید اس سے ماخوذ ہوتی ہے، ہمارے بیشتر نقادوں نے اس فطری تعلق کو الٹ دیا، وہ اصول یا نظریے کو ادبی تخلیق پر اولیت دینے لگے۔ تخلیق نظریے یا اصول کو سامنے رکھ کر نہیں وجود میں آتی، بلکہ نظریے اور اصولِ تخلیق کے بعد ظہور میں آتے ہیں۔

اردو کے اکابر ناقدین میں کلیم الدینؔ نے مختلف اصناف کا جائزہ لے کر ان کے اصولِ نقد متعین کرنے کی کوشش کی، آج کل وہ اصولِ نقد پر بنیادی کام بھی کر رہے ہیں، مگر ان کے یہاں بھی مغربیت اور اس کے نظریات، اقدار، اصول

اردو ادب کے مزاج اور روایات پر فوقیت رکھتے ہیں۔ اسی لیے ان کی تنقید کو مغرب زدگی اور انتہا پسندی کا نمونہ سمجھا جاتا ہے۔ کسی اور اہم ناقد نے اصولِ نقد متعین کرنے کے اساسی کام کی طرف توجہ ہی نہیں کی۔

ترقی پسند تحریک نے تنقید کو فروغ دینے میں نمایاں حصہ لیا، اسی زمانے میں مغربی تنقید کے مختلف مکاتیب کو بھی اردو ادب میں روشناس کرایا گیا، حلقۂ اربابِ ذوق، بطورِ خاص میراجی کی تنقید نفسیاتی تنقید کے قریب ہے، جمالیاتی تنقید کا سراغ تاثراتی تنقید (نیاز، مجنوں، فراق) کی تحریروں میں مل سکتا ہے۔ سماجیاتی اور سائنٹفک نظریاتِ تنقید کو ترقی پسند ناقدین (اختر رائے پوری، سجاد ظہیر، ڈاکٹر علیم، عزیز احمد، احتشام حسین، سردار جعفری، ممتاز حسین وغیرہ) نے فروغ دیا۔ ترقی پسند ناقدین کے یہاں سماجی حقیقت پر اتنا زور دیا گیا کہ اسی کو کل ادب سمجھ لیا گیا۔ اختر رائے پوری کی انتہا پسندی سے لے کر موجودہ ترقی پسند تنقید میں توازن کی تلاش کے باوجود یہ تنقید بھی بڑی حد تک یک طرفہ رہی ہے، لیکن ان نقادوں کے وہ مضامین جہاں مختلف عوامل و محرکات (نفسیاتی، جمالیاتی، فنی) سماجی حقیقت سے آمیز ہوکر سامنے آئے ہیں، تنقید کی کامیاب مثالیں ہیں، پچھلے چند برسوں میں انتہا پسندی کے زوال کے بعد ترقی پسند تنقید غیر سماجیاتی عوامل اور اقدار کو بھی اہمیت دینے لگی ہے۔ لیکن چند افراد کو چھوڑ کر بیشتر ترقی پسند ناقدین (جن میں نئے ترقی پسندوں کی اکثریت ہے) ابھی تک فارمولوں سے آزاد نہیں ہوئے ہیں، جن کی وجہ سے تنقید تخلیقی عمل کی باز آفرینی کے بجائے میکانکی عمل بن جاتی ہے۔ احتشام حسین، سردار جعفری اور ایک حد تک ممتاز حسین ترقی پسند ناقدین میں سب سے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔

مجنوں گورکھپوری نے ابتدا تاثراتی تنقید سے کی، پھر سماجیاتی اور مارکسی تنقید کے اصولوں کو اردو میں متعارف کرایا، جمالیات پر بھی انھوں نے کتاب لکھی، کلاسیکی شاعری پر بھی اچھے مضامین لکھے۔ ان کے یہاں سماجیاتی نقطۂ نظر کی چھاپ گہری رہی ہے، مگر انھوں نے دوسرے عوامل کو خاطر خواہ اہمیت دی جس کی وجہ سے ان کی تنقید محض نظریاتی اصولوں کی تشریح سے بلند نظر آتی ہے۔

آلِ احمد سرور کے یہاں بھی ہم کو تنقید کا ہمہ جہتی multi dimensional

رویہ ملتا ہے۔ ایک زمانے میں انھوں نے بھی نظریے کی اہمیت پر زور دیا، یہ رویہ سماجیاتی عوامل ہی پر تھا، لیکن وہ کبھی یک رخے پن کا شکار نہیں ہوئے۔ حسن عسکری کی بعض تنقیدوں میں بھی میراجی کی طرح گہری ادبی بصیرت ملتی ہے۔ مگر وہ ہر دور میں کسی نہ کسی انتہا کے اسیر رہے ہیں۔ خورشید الاسلام کے مجموعے تنقید کے بعض مضامین، بالخصوص "امراؤ جان ادا" اچھی تنقید کی مثالیں ہیں۔ ایک طرف تو وہ آزاد اور بجنوری کے مکتبِ تنقید سے متعلق ہیں، دوسری طرف ان کے یہاں سماجی حقیقت پسندی کا بھی گہرا اثر ہے۔ ان دو رجحانات کے امتزاج نے ان کی تنقید کو دوسروں سے منفرد کر دیا۔ مگر افسوس یہ ہے کہ انھوں نے معاصر ادب کی تنقید پر کوئی توجہ نہ کی۔

ہمہ جہتی رویے کا فروغ آزادی کے بعد ہوا۔ اس دور میں تنقید کو تخلیق کاروں نے پھر سے اپنانا شروع کیا۔ جس کی وجہ سے تخلیقی عمل کے وہ عوامل و عناصر جو خالص نقادوں کی نظریہ سازی کی وجہ سے نظر انداز ہو گئے تھے، سامنے آنے لگے۔ اس دور میں شاعر نقادوں اور افسانہ نگار نقادوں کے علاوہ ایسے نقاد بھی ابھرے جنھوں نے تخلیق کے عمل کو براہِ راست نہ سہی بالواسطہ طور پر سمجھنے کی کوشش کی۔ ادبی مباحثوں اور مناظروں نے بھی تخلیقی فن کاروں کے تنقیدی شعور کو جلا دی۔ اگرچہ افراط و تفریط، انتہا پسندی اور فارمولا بازی یہاں بھی نئے لباس میں داخل ہو گئی، مگر مجموعی طور پر تنقید یک رخے پن سے آزاد ضرور ہوئی۔ اور سب سے اچھی بات یہ ہوئی کہ نقاد اور شاعر کی دوئی ختم ہونے لگی۔ اب تنقید چند پیشہ ور ناقدین ہی کا نہیں، شاعروں اور افسانہ نگاروں کا بھی منصب سمجھی جانے لگی ہے۔

اردو میں نئے اور پرانے تنقید لکھنے والوں کی تعداد خاصی ہے، میں نے جن ناقدین کے نام لیے یا مثالیں دی ہیں، ان کا حوالہ چند رجحانات کو نمایاں کرنے کے لیے دیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ وسیع اور اہم ناقدین ان کے علاوہ بھی ہیں۔ لیکن میں یہاں اردو تنقید کے کارناموں کا جائزہ نہیں لینا چاہتا۔ اس لیے کہ ایک تو یہ موضوع پورے مقالے کا متقاضی ہے، دوسرے یہاں یہ تذکرہ بے محل بھی ہوگا۔ میرا مقصد صرف یہ واضح کرنا تھا کہ حالی سے جس روایت کی ابتدا ہوئی، اس نے ایک تو تنقید کو

یک رخے پن کا بیمار بنادیا ۔ اس کا علاج بعد کی تحریکیں بھی پورے طور پر نہ کر سکیں ، دوسرے حالی کے برخلاف یہ بھی ہوا کہ ہماری زبان میں تنقید اور تخلیق میں دوئی پیدا ہوگئی ۔ تخلیق کاروں اور ناقدین کے دو مستقل بالذات طبقے بن گئے ۔ چند شاعر تو تنقید میں دلچسپی لیتے رہے ، مگر ناول و افسانہ لکھنے والوں میں سوائے عسکری اور بعد میں انتظار حسین کے کسی نے تنقید کو تخلیق کے شانہ بہ شانہ ایک منصب سمجھ کر قبول نہیں کیا ۔ اسی لیے افسانے اور ناول کی تنقید شاعری کی تنقید کے پہلو بہ پہلو خاطر خواہ ترقی نہیں کر سکی ۔

اردو ادب کی موجودہ صورتِ حال اس سے مختلف ہے ، اس وقت خالص نقادوں سے ہٹ کر شعرا میں بھی تنقید لکھنے والوں کی بڑی تعداد موجود ہے ۔ یہ ایک نیک فال ہے لیکن اس کا دوسرا رُخ بھی ہے ، جس میں خطرات اور انتہاپسندی کے امکانات بھی موجود ہیں ۔ تخلیق کار کو نقاد کی گرفت سے آزاد ضرور ہونا چاہیے اور کبھی کبھی واقعی اس کی بھی ضرورت ہوتی ہے کہ نئے رجحانات اور ادبی اقدار کی تفسیر کے لیے خود تخلیق کرنے والے سامنے آئیں ۔ یادش بخیر ایک زمانہ وہ بھی تھا جب ہندی کے ادیب اور انگریزی کے پروفیسر رام بلاس شرما اردو کے ادیبوں شاعروں کو نظریاتی تعلیم کے ساتھ سماجی اور ادبی شعور کی بھی تربیت دیتے تھے ، اس مصنوعی فضا سے آزادی حاصل کرنا ادیبوں کے لیے ضروری تھا ۔ سماجی اور ادبی شعور کی تربیت درس گاہوں یا تقریروں کے ذریعے بہت کم ہوتی ہے ، تخلیق کی تجربہ گاہ میں زیادتی ہوتی ہے اس کے لیے ذہن کی نظریات سے آزادی بڑی حد تک لازمی ہے ۔ فکر ، وجدان ، احساس اور جذبے کو فن کی اساس ادیب کے اپنے انفرادی تجربات فراہم کرتے ہیں ۔ اس لیے تخلیق کی تنقید سے آزاد نشوونما ایک ناگزیر ضرورت ہے ۔ تخلیق کے عمل اور تجربے میں ادیب خود اپنے اوپر کچھ پابندیاں عائد کرتا ہے ، کیونکہ یہ عمل بھی ایک حد تک شعوری ہوتا ہے ۔ تخلیق کا عمل خود انتخابی ہوتا ہے ۔ ادیب زندگی میں کسی نہ کسی نقطۂ نظر ، فلسفے اور سماجی انفرادی رویے کے ساتھ کچھ اقدار کو مانتا ہے ۔ یہ تصورات و اقدار ایک طرف تو اس کی تخلیقات کی صورت گری میں اہم رول ادا کرتے ہیں ، دوسری طرف تخلیقی

عمل ان اقدار و تصورات کو تخلیقات کی بھٹی میں پگھلا تپا کر احساس کی روشنی اور جذبے کی آگ عطا کرتا اور جامد، مجرد تصورات کو زندہ قوتیں بناتا ہے۔ اس عمل میں وہ تصورات و اقدار جو احساس اور جذبے کی تب و تاب سے محروم رہ جاتے ہیں خود بخود ساقط کر دیے جاتے ہیں۔ شاعر کی تخلیق ہی اس کی تنقیدی نظر کا سب سے روشن آئینہ ہے۔ تنقید کو اسی آئینے سے نظر لینی چاہیے۔ اس میں شک نہیں کہ تمام ادیب شاعر اس غیر شعوری تنقیدی نظر کو شعور کی سطح پر برتنے کی اہلیت نہیں رکھتے، کیونکہ اس کام کے لیے محض تخلیقی تجربہ کافی نہیں، مشاہدہ، مطالعہ، روایات کا عرفان، ہم عصر زندگی کا اس کی تمام پیچیدگیوں کے ساتھ گہرا ذاتی تجربہ جو نجی ذاتی موضوعی رویے کو ایک حد تک غیر شخصی، کائناتی اور معروضی بنا سکے ضروری ہے۔ ان شرائط کو ایک خالص نقاد بھی پورا کر سکتا ہے، اور اس کی تنقید معنی خیز، اہم اور وقیع ہو سکتی ہے بشرطیکہ وہ تخلیقی عمل کی بھول بھلیاں کا محرم ہو، ان میں گم نہ ہو جائے۔ اس طرح تنقید کا فرض ایک باشعور اور نظر ور شاعر کی طرح ایک خالص نقاد بھی بخوبی ادا کر سکتا ہے۔ ایسا نقاد بالفعل تخلیق کار نہ ہوتے ہوئے بھی بالقوہ تخلیق کار ہوتا ہے۔ ایسا نقاد ایک شاعر نقاد کے مقابلے میں معروضی رویہ اختیار کرنے کا زیادہ اہل ہوگا۔ اس طرح تنقید موضوعی، ذاتی اور نجی تجربے کی تفسیر کے خطرے سے بھی آزاد رہ سکتی ہے۔

یہی وہ خطرہ ہے جس کے امکان کی طرف میں نے اشارہ کیا تھا۔ کسی شاعر کی تنقید بڑی حد تک اس کے ذاتی تخلیقی عمل کا تکملہ اور اس کی اپنی شاعری کا دفاع یا جواز ہوتی ہے۔ پھر شاعر کے ذاتی تعصبات و تاثرات غیر شاعر کے مقابلے میں عام طور پر زیادہ شدید اور انتہا پسندانہ ہوتے ہیں، جس کی وجہ سے تنقید یک رُخے پن کا بھی شکار ہو سکتی ہے اور ذاتی تاثرات کا اظہار بھی۔ ان خطرات سے بچنے کے لیے شاعر نقاد کو خود تنقیدی کا بھی بہت زیادہ خوگر ہونا چاہیے۔ ایسے شاعر ادیبوں کے جائزے اور محاکمے میں، جن کا ادبی مزاج، خود سے مختلف ہو، زیادہ وسیع النظری کا ثبوت دینا لازمی ہے۔ مثال کے طور پر میں انشا، اکبر، داغ، امیر، شاد عارفی یا معاصر شعرا میں ظفر، اقبال، عادل منصوری اور بعض دوسرے شعرا کی ایسی شاعری

کر ہی نہیں سکتا، اور نہ کرنا پسند کروں گا لیکن جب ان میں سے کسی پر تنقید کرتا ہوں تو ان کے اپنے مزاج، رویّے اور حدود کو سامنے رکھ کر انہی کے معیاروں اور اصولوں کو ہمدردانہ طور پر پرکھتا ضرور ہوں۔ طنزیہ رومانی یا غیر سنجیدہ شاعری کے معیار اور اصول دوسری قسم کی شاعری سے مختلف ہوتے ہیں۔ نظریاتی اختلاف کی بھی ادبی قدر و قیمت کے تعین میں زیادہ اہمیت نہیں ہونی چاہیے، نظریے کے اختلاف کے باوجود دوسرے کی شاعری ادبی قدر و قیمت کے لحاظ سے اہم اور وقیع ہو سکتی ہے۔ تنقید کے لیے اس وسعتِ نظر کی شدید ضرورت ہے۔ البتہ جہاں خود شعر و ادب کے اصول، معیار، زبان اور فنی شرائط کی تکمیل ہی مشتبہ ہو، وہاں نقاد کو دو ٹوک بے لاگ اور سخت محاکمہ کرنے کا حق پہنچتا ہے۔ اس سلسلے میں شاعری اور ناشاعری ادب اور غیر ادب کا امتیاز تنقید کی بنیاد ہوگا۔ اس جگہ اس بات کا ذکر بھی ضروری ہے کہ نظریاتی وابستگی کے ساتھ بھی اچھی اور اہم شاعری ہو سکتی ہے، اور نظریاتی وابستگی کے باوجود بھی بڑی شاعری جنم لے سکتی ہے۔ محض وابستگی یا ناوابستگی پر زور بھی یک طرفہ پن کی علامت ہے۔

ہماری موجودہ ادبی تنقید ان اصولوں کو مدنظر نہ رکھنے کی وجہ سے آج بھی انتہا پسندی، یک رُخے پن اور افراط و تفریط کا شکار ہے۔ اسی کے ساتھ ایک اور خرابی بھی نمایاں ہے۔ سنہ ۵۵ء کے بعد ہم نے ترقی پسند ادبی معیاروں اور نظریوں سے تو انحراف کیا، لیکن اس تحریک کے بعض امراض کو جوں کا توں برقرار رکھا، ان کے مداوا کی کوشش بہت کم ہوئی۔ ترقی پسند تنقید کے انتہا پسندوں کی تنقید چند فارمولوں پر مبنی تھی۔ نظریوں یا فارمولوں کو اوّلیت دی جاتی تھی اور ہر ادب پارے کو انہی کی قبا پہنانے کی کوشش کی جاتی تھی۔ ترقی پسندی کے خلاف ردِّ عمل اسی فارمولا بازی کی وجہ سے ہوا۔ ادب میں نقطۂ نظر کا تنوع، لہجوں اور اسالیب کا اختلاف، انفرادی تجربات اور احساسات کے اظہار کی آزادی، مختلف النوع موضوعات کو مناسب ہیئتوں میں برتنے کی ضرورت اس انحراف کے بنیادی محرکات تھے۔ لیکن پچھلے چند برسوں میں یہ آزادی اور تنوع ختم ہونے لگا، جس کا بڑا سبب یہ ہے کہ جدید ناقدین نے خواہ وہ شاعر ہوں یا خالص نقاد، پھر چند

فارمولے بنا لیے۔ صنعتی شہروں میں ہی رہ کر جدید شاعری ہو سکتی ہے، تنہائی خیر ہے۔ مرگ کوشی، خودکشی، ارتکابِ قتل شاعری کے اصل محرکات ہیں۔ فطرت کی طرف واپسی یا جنگل کے معاشرے کی شاعری ہی حقیقی ہے۔ ترقی پسند سماجی نظریات کی تردید جدیدیت کا رکنِ رکین ہے، ذات کی اسیری ضروری ہے۔ سماجی سیاسی مسائل پر لکھنا گناہ ہے، نظریاتی وابستگی بذاتِ خود عیب ہے۔ خود لذتی، رمزیت، ابہام حسن کے لیے لازمی ہیں۔ ترسیل کی ناکامی جدید شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔ آزاد نظم اور پھر اس میں بھی نثری تحریریں ہی جدید شاعری کی سچی ہیئت کی نمائندہ ہیں، چند خدبجہ والفاظ، سایہ، دستک، پرچھائیں، سورج، ذات، جنگل، تنہائی، کواڑ، دریچے، سورج، دھوپ، برہنگی، ریل، ٹرک، تاریکی، مشین، اور انگریزی کے الفاظ کا بے محابا استعمال ہی جدید شاعری کے ڈکشن کی پہچان بن گئے۔ غیر سنجیدہ لب و لہجہ اور پیش پا افتادہ چھوٹے چھوٹے موضوعات ہی کو سب کچھ مان لیا گیا۔ یہ تمام خصوصیات اپنی جگہ جدید شاعری میں ملتی ہیں، اور ان میں سے اکثر قابلِ اعتراض بھی نہیں، لیکن جب ان میں سے کسی ایک یا دو چیز کو مد کر فارمولا بنایا جائے تو جدید شاعری کی شناخت بھی ایسے ہی پیمانوں سے ہونے لگے گی جو ترقی پسند شاعری کے پیمانوں کی طرح تنگ، جامد اور مصنوعی ہوں گے۔ تخلیق کا عمل ایسے تنگ خود ساختہ پیمانوں کو، بشرطیکہ وہ حقیقی اور فطری عمل ہو، مصنوعی تقلیدی اور غیر فطری نہ ہو، خود بخود توڑ دیتا ہے، مگر مشکل یہ ہے کہ ادھر یہ رویہ عام ہو چلا ہے کہ شاعری سے پہلے کوئی فارمولا بنا لیا جاتا یا قبول کر لیا جاتا ہے۔ شعری نظریہ برسوں کی تخلیقی ریاضت کے بعد بنتا ہے، اور اس میں بھی شاعر کے ارتقا کے ساتھ تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں، اسی طرح کسی شاعر کا لہجہ ایک دن میں کوئی مخصوص لہجہ اختیار کر لینے یا مروجہ فیشن کے مطابق کسی لہجے کی نقل شروع کر دینے سے نہیں بن جاتا۔ لہجہ اور اسلوب بھی آہستہ آہستہ فنی تکمیل اور شاعری کے مختلف عوامل و عناصر کے خلاقانہ عرفان کے ساتھ ہی تشکیل پاتے ہیں۔ آج پھر موضوعات کی حد بندی، ایک سے لہجے پر زور، یکساں قسم کے رویوں، فارم کے قیود (فارم کے توڑنے پر ہی زور ہو تو یہ بھی ایک طرح کی قید ہی ہے) شعوری

ابہام، غیر شعوری اور شعوری تقلید، ذاتی تجربے اور جذبے اور احساس کی شدید کمی نمایاں ہو چلی ہے، جس کی ذمہ داری اصل تخلیقی کاوشوں سے زیادہ تنقید پر ہی عاید ہوتی ہے۔ اس طرح تنقید و تخلیق کی دوئی مٹنے سے جو بہتر فضا پیدا ہونی چاہیے تھی وہ تو پیدا نہیں ہوئی، لیکن شاعروں کے انفرادی نظریوں اور رویوں کی انتہا پسندی، اور یک رخی پسند کی شاعری کے منطقی، غیر منطقی، منصفانہ اور غیر منصفانہ جواز کی انتہا پسندی کے خطرات حقیقی بن کر سامنے آ گئے۔ جب تخلیقی فن کار خود فارمولوں کے اسیر ہو جائیں تو تنقید کا نشو و نما ہی نہیں بلکہ تخلیق کا فطری ارتقا بھی معرضِ خطر میں پڑ جاتا ہے۔

اس کے ساتھ بحثوں اور مناظروں نے ایک طرح کی صحافتی تنقید کو فروغ دیا، جس کی مثالیں بعض میکانکی قسم کے تنقیدی مضامین کے علاوہ ادبی رسائل میں شایع ہونے والے مراسلات میں بھی مل سکتی ہیں۔ اس طرز کی تنقید بیشتر شاعروں اور افسانہ نگاروں کے قلم کی مرہون ہوتی ہے، جس میں شخصی تعصبات، محدود، مقامی یا کبھی کبھی ذرا وسیع غیر مقامی تعلقات، مصلحتوں اور مفادات کو خاص دخل ہوتا ہے۔ اس طرح ترقی پسند دور کی نظریاتی گروہ بندی اور عصبیت کی جگہ نئی قسم کی غیر نظریاتی مگر مصلحت اندیشانہ گروہ بندی اور ذاتی تعلقات یا دشمنی سے پیدا ہونے والی انتہائی غیر ادبی تنگ نظر عصبیت نے لے لی ہے۔

جدیدیت میرے نزدیک، تنقید کے فارمولوں سے آزادی کی متقاضی ہے۔

جدید تنقید کو اسالیب کے تنوع، موضوعات، لہجوں اور طرزِ بیان کے اختلاف، رویوں اور نظریوں کی آزادی اور ادبی شرائط کی تکمیل پر زور دینا چاہیے۔ اس کا یہ فرض بھی ہے کہ وہ ہر قسم کے معاصر ادب کو اس کے حدود، اور مزاج کی روشنی میں پرکھے، ایک ہی بنا بنایا فارمولا ہر تخلیق اور ہر شاعر پر منطبق نہ کرے۔ میکانکی تنقید اور صحافتی تنقید دونوں کی ہمت شکنی کی جائے، گروہ داری تعصبات، مقامی اور غیر مقامی مصلحتوں اور مفادات کو ادب میں بار پانے کا موقع نہ دیا جائے۔ نظریات اور ادبی میعاروں کے اختلاف کے حق کو بھی پوری طرح صرف تسلیم ہی نہ کیا جائے بلکہ تنقید میں برتا بھی جائے۔ جدید حسیت اور طرزِ فکر نہ تو کسی مخصوص

موضوع کا پابند ہے، نہ کسی مخصوص ہیئت کا۔ روایات سے یکسر انحراف بھی لازمی نہیں، حالانکہ اس کی بھی اجازت دینی چاہیے۔ روایات کی توسیع بھی ہوسکتی ہے اور انہیں جدید عصری تقاضوں کے تحت نئے معانی بھی عطا کیے جاسکتے ہیں۔ کلاسیکی فارم اور ڈکشن میں بھی جدید طرزِ احساس و فکر کے اظہار کی گنجائش ہے، اگرچہ یہ کام بڑی خلاقانہ دسترس چاہتا ہے۔ انتہائی جدید ترین فارم اور ہیئت میں بھی انتہائی دقیانوسی، پامال، فرسودہ اور روایتی تخلیقی باتیں کی جاسکتی ہیں۔ مواد اور ہیئت حقیقی سچی شاعری میں تو ایک دوسرے سے الگ کیے ہی نہیں جاسکتے۔ یہ ایک دوسرے کے ساتھ ہی ڈھلتے بنتے ہیں۔ اور ان کا رشتہ جسم اور لباس کا نہیں ہوتا بلکہ گوشت پوست کا رشتہ ہوتا ہے۔ یہ ایک ہی نامیاتی کل کے ناقابلِ تقسیم اجزا ہوتے ہیں، ایک دوسرے کا محتاج ہوتا ہے، مستقل بالذات وجود نہیں رکھتا۔ اسی لیے ہیئت اور مواد کے مسئلے کو میکانکی طور پر الگ الگ دیکھنا بھی غلط ہے اور محض کسی ایک کی بنا پر، دوسرے کو نظر انداز کرتے ہوئے حکم لگانا بھی مصنوعی طریقِ تنقید ہے۔ بعض مسائل و موضوعات یا احساسات و جذبات کے ایک خاص انداز میں اظہار کے لیے کلاسیکی اسالیب سے آج بھی فائدہ اٹھایا جاسکتا ہے۔ اسی طرح اظہار کے کچھ تقاضے فارم کے تمام قیود کو توڑنے کے بھی متقاضی ہوسکتے ہیں لیکن ہمیں ان تجربات میں حقیقی اور غیر حقیقی، سچی اور مصنوعی، اوریجنل اور تقلیدی شاعری کے فرق کو ملحوظ رکھنا پڑے گا۔ بیشتر تقلیدی، غیر حقیقی مصنوعی شاعری محض جدید ہیئت یا جدید طرزِ اظہار کا سہارا اس لیے لیتی ہے کہ اس کی روح جدید نہیں ہوتی، وہ ظاہری لباس کی جدت میں اپنی قدامت پسندی، روایت پرستی اور فرسودگی کو چھپانا چاہتی ہے لیکن حقیقی سچی شاعری ہیئت کی پابند نہیں ہوتی، وہ ہیئت کے تنوع کو بھی موقع محل کے لحاظ سے اختیار کرسکتی ہے۔ یہی حال الفاظ اور زبان کا بھی ہے۔ محض زبان کو بلاوجہ توڑنا پھوڑنا، لاعلمی اور جہالت میں غلط لفظ استعمال کرنا کمال نہیں۔ عجزِ بیان کو اجتہاد کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ البتہ جہاں زبان کی شکست و ریخت موضوع اور احساس کا اندرونی تقاضہ بن کر ابھرے وہاں اس کی یقیناً گنجائش ہے۔ اس سلسلے میں تنقید

کا کام یہ ہے کہ وہ افراط و تفریط، انتہا پسندی اور ہر طرح کی سنسنی خیزی یا فیشن پرستی سے آگاہ رہے۔

ہمارے یہاں تخلیق اور تنقید کی دوئی مٹنے میں برسوں لگے ہیں۔ آج شعر کی تنقید بڑی حد تک شاعروں کے ہاتھ میں ہے۔ اس لیے وسیع تر ادبی معیاروں روایات سے آگہی، ان کے توسیع کے امکانات سے باخبری، ان سے انحراف ور انقطاع کی ضرورت، زبان کے نئے خلاقانہ استعمال اور اس کے ساتھ اپنے عصر سے باخبری اس کی پیچیدگیوں کے عرفان در تخلیقی عمل کی بھول بھلیاں کی رمز شناسی ایسی شرائط ہیں جن کی تکمیل کی حتی الامکان کوشش کرنی چاہیے۔ جدید ادیبوں نے جن روایات سے بغاوت کی ہے، جن ادبی اور غیر ادبی معیاروں، اصولوں اور نظریوں کو رد کیا ہے، ان کو نئے لباس میں قبول کر لینا یا فروغ دینا جدید ادب و شعر کے حق میں برا ہوگا۔ اس طرح تنقید کی ذمہ داری پہلے سے زیادہ بڑھ گئی ہے کیونکہ اب تخلیق تنقید کی توام بہن ہے۔ تنقید تخلیق کی رقیب نہیں رہی۔ تنقید تخلیق سے اور تخلیق تنقید سے براہ راست متاثر ہونے لگی ہے۔ کیوں کہ دونوں کے چشمے جدا جدا نہیں رہے۔ ایک ہی ہو گئے ہیں۔

تنقید تخلیق کے بطن سے جنم لیتی ہے، مگر آگے چل کر تخلیق کی نشوونما پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ میکانکی فارموں کی پابند تنقید تخلیق کے ارتقا میں رکاوٹ بنتی ہے، ممد و معاون نہیں ہوتی۔

تنقید کے متعلق ایک خوش فہمی یہ بھی رہی ہے کہ اس کا منصب تخلیق کی رہنمائی اور فنکار کی اصلاح ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ نقادوں نے اپنے آپ کو تسکین دینے کے لیے یہ ذمہ داری بلاوجہ اپنے اوپر طاری کر لی ہے۔ تنقید کا ایک کام تو یہ ہے کہ وہ کسی زبان کے ادبی سرمائے کو سامنے رکھ کر، اس کا گہرا مطالعہ کر کے نقد کے اصول اخذ کرے۔ یہ اصول کسی بھی حالت میں مطلق، جامد اور آخری نہیں ہو سکتے۔ ان کو بدلتے ہوئے رجحانات اور تقاضوں کے ساتھ بدلنا پڑتا ہے۔ کسی ایک دور کے لیے بنائے ہوئے اصول اور معیار ہر دور پر صادق نہیں آ سکتے۔ ایک ہی دور میں مختلف مزاج رکھنے والے شاعروں کو تنقید

کی ایک ہی لکڑی سے نہیں ہانکا جا سکتا۔ البتہ کچھ بڑے بڑے اصول اور معیار ایک دور کی ادبی صداقت اور فنی، جمالیاتی قدر و قیمت کو متعین کرنے میں رہنما اصولوں کا کام ضرور دے سکتے ہیں۔ جب تخلیقی تقاضے، میلانات اور معیار بدلتے ہیں تو تنقید کے بہت سے پرانے اصول اور معیار بیکار ہو جاتے ہیں بدلے ہوئے ادبی ماحول اور مزاج کے لیے اصول اور پیمانے وضع کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ تنقید تخلیق کی تفسیر ہے، اور اسی کے تابع ہے، اسی کے ساتھ تنقید ایک دور کے ادب کے لیے تخلیق کی روشنی میں بنے ہوئے معیاروں اور پیمانوں سے ادب کی قدر و قیمت متعین کرنے کا کام بھی کرتی ہے لیکن قدر متعین کرنے کا کام فروعی ہے، اصل منصب نقاد کا یہی ہے کہ وہ اپنے دور کے ادب اور ادبی معیاروں کا عرفان عام کرے۔ تفہیمِ شعر میں مدد دے قدر کا تعین اور محاکمہ اضافی اور ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کی مثالیں مل سکتی ہیں کہ ہم عصر نقادوں نے کسی شاعر یا ادیب کی قدر کا صحیح تعین نہ کیا ہو۔ ہم عصر ادب کے تعینِ قدر میں زمانی اور مکانی دونوں طرح کی قربت حائل ہوتی ہے۔ قدر متعین کرنے کے لیے زمانی بعد بھی ایک حد تک درکار ہے۔ ادب میں عام زندگی اور فطرت کے قوانین کے برعکس، قریب سے تجربے صاف پہچانے نہیں جاتے، بلکہ دھندلا جاتے ہیں، بہت سے دوسرے عوامل حقیقی قدر و قیمت کو نظروں سے اوجھل کر دیتے ہیں۔ مروت، شخصی تعصبات، تعلقات، مصلحتیں، ذہنی ہم آہنگی، بعض ہم عصر میلانات سے نقاد کی بیزاری، یہ سب چیزیں نقاد کو ضروری اور غیر ضروری، حقیقی اور غیر حقیقی، اہم اور غیر اہم، قابل قدر و ناقابل قدر میں تمیز کرنے سے باز رکھتی ہیں۔ اس لیے جس حد تک ممکن ہو نقاد افراد اور شخصیتوں پر حکم لگانے میں جتنی احتیاط کرے اتنا ہی اچھا ہے۔ البتہ عام میلانات، رجحانات اور ادبی اقدار کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش ایک حد تک صائب ہو سکتی ہے، ترقی پسند تنقید نے مختلف ادیبوں کی قدر و قیمت متعین کرنے میں جو غلطیاں کی ہیں وہ ہمارے سامنے ہیں، اس طرح جدید تنقید کی افراط و تفریط، انتہا پسندی اور یک رخے پن کا راز بھی اسی کوشش میں بڑی حد تک مضمر ہے۔ نہ تو ترقی پسندی ادب

کی قدر متعین کرنے کا واحد پیمانہ ہے نہ جدیدیت۔ پھر جدیدیت کی تفسیر میں بھی اتنے اختلافات ہیں، ہر شاعر اور نقاد کے اتنے الگ الگ معیار اور پیمانے ہیں کہ کوئی ایک اصول یا معیار سب کے لیے قابل قبول ہو بھی نہیں سکتا۔ اس اختلاف کی فضا میں تعصبات کی بنا پر حکم لگانے سے بہتر یہ ہے کہ قدر متعین کرنے کے بجائے عصریت اور جدیدیت کے تقاضوں، معیاروں اور عام اصولوں کی تفسیر اس ادب کی روشنی میں، جو سامنے آ رہا ہے کی جائے۔ مجرد تصورات اور اصول بھی اس تفسیر کے لیے کافی نہیں، جب تک ان کی جڑیں اس ادب میں پیوست نہ ہوں جو بالفعل تخلیق ہو رہا ہے۔ زندگی کی طرح ادب میں بھی بالقوہ، یعنی جو تخلیق ہو سکتا ہے اور آدرش، یعنی جو تخلیق کا معیار ہونا چاہیے، ایسے مفروضات ہیں جنھیں پیمانہ بنانا مناسب نہیں ہو سکتا۔

اکثر ناقدین سے اگر یہ کہا جائے کہ ان کا منصب تخلیق کی تفسیر و تفہیم ہے، حکم لگانا اور رہنمائی کرنا نہیں تو شاید انھیں اپنے منصب کی اہمیت کم ہوتی نظر آئے۔ لیکن حقیقت میں تفسیر و تفہیم اور تخلیق کی باز آفرینی رہنمائی و اصلاح سے زیادہ مشکل کام ہے۔ اس کا اندازہ اسی سے ہو سکتا ہے کہ اپنی کیفیت اور قدر و قیمت کے لحاظ سے ہمارا تنقیدی سرمایہ تخلیقی سرمائے کی بہ نسبت بہت فروتر ہے۔ تنقید نے تخلیق سے بھی کئی قدم آگے نکلنے کی کوشش کی اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ دونوں ایک دوسرے کے ہم سفر نہ رہے اجنبی بن گئے۔ تنقید نے مغرب سے مانگے ہوئے اصولوں، ترقی یافتہ زبانوں کے ادب کے معیاروں اور عالمی قدروں کی مشعل ہاتھ میں اٹھائی اور آگے نکل گئی، اس نے یہ فرض کر لیا کہ تخلیق اس روشنی میں پیچھے پیچھے صحیح سمتوں میں سفر کرتی رہے گی۔ لیکن اس رہنمائی کی کوشش نے تنقید اور تخلیق کو ایک دوسرے سے دور اور اجنبی کر دیا۔ تنقید پر تخلیق کی ہم سفری لازم ہے۔ رہنمائی یا مشعل برداری اس کا کام نہیں۔ اصول، معیار اور قدریں تخلیق سے کٹ کر، آگے بڑھ کر، ذہن کی دنیا میں جنم نہیں لیتیں، ان کی نشو و نما تجربے کی زمین پر، اسی آب و گل سے ہوتی ہے جو تخلیق کی زمین میں بالفعل موجود ہیں۔ اس آگے نکلنے کی کوشش کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک سمت میں تو تنقید آگے بڑھ گئی، یہ اصولوں، عالمی معیاروں اور نظریوں

سے واقفیت کی سمت تھی۔ لیکن محض اصولوں سے واقفیت اور نظریوں سے باخبری تنقید کی ترقی کا ثبوت نہیں۔ اس طرح کی تنقید کی افراط اور عملی اطلاقی تنقید کی کمی ادب شناسی کی علامت نہیں۔ ہمارے پرانے صوفیا نے خبر اور نظر کے فرق پر جو زور دیا ہے، وہ ادب میں بھی ضروری اور معنی خیز ہے۔ محض خبر (نظری علم) سے دب کی آبیاری نہیں ہوتی، اس کے لیے نظر (تخلیق کا عرفان ضروری ہے۔ تنقید کی پہلی سمت میں مصنوعی تیز رفتاری اور سبقت نے میکانکی تنقید کو فروغ دیا۔ تنقید کو پتہ بھی نہ چلا وہ ایک ہی سمت میں آنکھ بند کیے چلتی رہی، اور اس کے پس پشت تخلیق کے دھارے اور سمتیں بدل گئیں۔ اس طرح تخلیق و تنقید کے درمیان آزادی کے بعد جو وسیع خلیج حائل ہو گئی، اس کی وجہ سے ادب میں زوال اور جمود کے نعرے سنائی دینے لگے۔ نقادوں کو تخلیق کی نئی سمتوں اور فضاؤں سے اپنے آپ کو ہم آہنگ کرنے کے لیے مراجعت بھی کرنی پڑی اور اپنی سمت بھی بدلنی پڑی، یہ آسان کام نہ تھا، اس میں برسوں لگ گئے، جس کی وجہ سے ایک تنقیدی خلا پیدا ہو گیا۔

جدید ادب کی تنقید نے اسی فضا میں آنکھ کھولی۔ ماضی قریب کی تنقید سب سے زیادہ اس نئے ردِ عمل کی مناسب طور پر ہدف بنی، مگر اس ردِ عمل میں انتہا پسندی بھی راہ پاتی رہی، جب جدید تنقید کا ایک بڑا مکتبِ خیال پیدا ہو گیا تو تنقید و تخلیق کا فاصلہ کم ہوا۔ دونوں میں ہم آہنگی کی کوششیں ہوئیں اور خود تخلیق کاروں نے تنقید کے منصب کی طرف توجہ کی۔ اسی لیے میں سمجھتا ہوں کہ آج تنقید و تخلیق کی دوئی بڑی حد تک مٹ رہی ہے۔

لیکن دوئی کے مٹنے سے ایک دوسرا خطرہ پیدا ہو گیا ہے۔ اب سے پہلے تنقید اور تخلیق دو الگ الگ دنیاؤں کی مخلوقات تھیں، ایک دوسرے سے ہراساں تھا، کبھی کبھی رفاقت اور ہم آہنگی کی سعی بھی ہوتی رہی، مگر بہ حیثیت مجموعی تخلیق کار نقاد سے خوف زدہ اور خفا رہے تھے۔ نقاد اپنے آپ کو ایک بلند تر دنیا کی مخلوق سمجھ کر تخلیق کاروں کو مفید مشورے، نصائح، خطبات اور رہ نمایانہ اصولوں سے نوازنے کے ساتھ مرعوب کن نظریات و اصطلاحات ان کے سروں پر لادنے کی

میں اپنے منصب کی تکمیل سمجھتی تھی۔ اس نقطے کی وجہ سے تخلیقی ادب تنقید سے غیر متاثر رہا۔ البتہ غیر تخلیقی، تقلیدی اور مصنوعی شاعروں افسانہ نگاروں کی پوری ایک امت نقادوں پر ایمان بالغیب لا کر ان کی دکھائی ہوئی صراط مستقیم پر چلنے میں اپنی نجات اور ان کے غضب سے محفوظ رہنے ہی کو عاقبت اندیشی سمجھتی رہی۔ موجودہ نقاد تو ایسے پیغمبروں پر نہ تو کوئی ایمان لا سکتا ہے، نہ تخلیق کی کوئی صراط مستقیم دکھائی جا سکتی ہے۔ لیکن اگر بے راہ روی پھیل رہی ہے تو یہ خود اپنی روشنی کے غلط استعمال کا نتیجہ ہے۔ آج بھی ہر دور کی طرح تنقیدی ذہنوں، غیر تخلیقی فیشن زدہ شاعری کرنے والوں، فارمولوں کو تخلیق کی اساس ماننے والوں کی بہتات ہے، جو اپنی روشنی سے محروم ہیں۔ اس لیے آج کی فارمولا بازی اس امت پریشاں کو گمراہ کرنے میں کامیاب ہو سکتی ہے اور ہو رہی ہے۔ چونکہ اب تنقید اور تخلیق ایک دوسرے کے قریب آ گئے ہیں، ہم سفر ہو گئے ہیں، اس لیے تنقیدی نظریات، اصولوں اور معیاروں کا اثر ناپختہ ذہنوں پر فوری اور براہ راست ہوتا ہے۔ بعض پختہ مشق فنکار بھی سنسنی خیزی اور سستی شہرت کے شوق کے ہاتھوں چلتے ہوئے فیشنوں اور فارمولوں کے سانچوں میں اپنی شاعری کو ڈھالنے لگے ہیں۔ اس لیے آج تنقیدی نظریہ سازی، فارمولا بازی اور میکانکی رویہ سب سے زیادہ خطرناک ہو سکتا ہے۔ اس سلسلے میں ہم بعض شاعروں کی تنقیدی آرا اور معیاروں کو تو ان کی انتہا پسندی اور یک رخے پن کے باوجود قبول کر سکتے ہیں اس لیے کہ اس سے ان کی شاعری کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے، مگر جب کسی شاعر یا فنکار کے تخلیقی سرمائے اور تنقیدی نظریے میں بعض تناقضات اور بنیادی اختلافات ہوں تو دیکھنا پڑے گا کہ اس کی اصل شناخت تخلیق پاروں سے ہو سکتی ہے یا اوپر سے لادے ہوئے مصنوعی نظریات سے۔ میں سمجھتا ہوں کہ کسی شاعر کی شناخت اس کے اس شعلے سے بہتر طور پر ممکن ہے جو اس کی تخلیق میں جل رہا ہے، نظریات کا بنایا ہوا فانوس اس شعلے کو نمایاں نہیں کرتا بلکہ اس پر نقابیں ڈال کر اسے مدھم اور مبہم بناتا ہے۔ ایک ہی شخص کے یہاں تنقیدی نظریے اور تخلیقی کاوشوں میں تناقض اور تضاد ہو تو یہ سمجھنا پڑے گا کہ وہ تنقید میں ابھی میکانکی رویوں اور مجرد تصورات کا قائل ہے جب کہ اس کی تخلیق ان کی نفی کر رہی ہے۔ شاعر

کی حقیقی زندگی اور تخلیق میں ہم آہنگی ہو تو اس کی شاعری کے حقیقی ہونے کا ثبوت ہے تو اس کی تنقید اور تخلیق میں ہم آہنگی اس کی تنقید کے حقیقی ہونے کا معیار ہے۔ تخلیق اور تنقید کی دوئی اس وقت مٹ سکتی ہے جب تخلیق شاعر کے تنقیدی نظریوں، معیاروں اور اصولوں کی توثیق کرے، اور تنقید اس کی تخلیقات کی تفسیر و توجیہ۔

کسی ایک فرد کی تنقیدی نظر کو ادب پر عمومی طور سے منطبق کرنے سے پہلے اس میں سے ذاتی عوامل کو گھٹانا اور ممکن حد تک معروضیت پیدا کرنا پڑے گا۔ تنقید سے اس طرح کی معروضیت کا مطالبہ تو غلط ہوگا جو سائنس اور عقلی علوم میں ملتی ہے، اس لیے کہ آج فلسفہ بھی معروضیت کی راہوں پر چلنے کی کوشش کر رہا ہے۔ صداقت معروضی بھی ہوتی ہے اور موضوعی بھی۔ معروضی صداقت کی اساس موضوعی صداقتوں کی باہمی توثیق ہے تو موضوعی صداقت کی کسوٹی معروضی صداقتوں سے اس کی ہم آہنگی۔ صداقت کا ایک فرد کے لیے بھی ثابت ہو سکتا ہے، ایک دور کے لیے بھی اور ایک عالم کے لیے بھی۔ مختلف صداقتوں کے ان پیچیدہ رشتوں میں معروضیت کا سراغ دریافت کرنا بہت مشکل کام ہے۔ ادب میں صداقت موضوعی ہوتی ہے لیکن اس کا رشتہ معروضی حقائق سے بھی ہوتا ہے۔ معروضی حقائق بھی تخلیق کے عمل میں جوں کے توں ادب میں منعکس نہیں ہوتے، وہ مبالغے کے ساتھ علامتوں کی صورت میں اپنا اظہار کرتے ہیں۔ شاعرانہ صداقت موضوعی بھی ہوتی ہے اور علامتی بھی۔ اس کی منطق بھی عام منطق سے مختلف وجدانی اور تخلیقی ہوتی ہے جس میں عام منطق کے تناقضات اور تضادات باہم دگر تحلیل ہو جاتے ہیں۔ صداقت کی اس اضافیت اور موضوعیت سے قطع نظر کا ذوق بھی ادب پارے کی تفسیر و توجیہ اور اس کے اثر کی بازآفرینی میں اہم کام انجام دیتا ہے۔ ذوق کا فرق صرف سطحوں کا فرق نہیں مزاجوں کا فرق بھی ہوتا ہے۔ مزاجوں کا یہ فرق شاعر نقادوں کی توجیہات اور محاکموں پر دوسرے نقادوں کی بہ نسبت زیادہ اثرانداز ہوتا ہے۔ ان عوامل کی کارفرمائی میں معروضی نظر اور رویے کی برقراری ناممکن نہ سہی تو بہت دشوار ضرور ہے۔ اس لیے تنقید کی معروضیت کو مطلق صداقتوں کے مترادف ماننے کے بجائے غیر شخصی وسیع تر ہمدردانہ زاویہ نگاہ ماننا ہوگا جس میں مختلف النوع

تجربات، احساسات، جذبات، طرزِ اظہار، لہجوں اور اسالیب کے لیے اتنی لچک ہو کہ ان میں سے ہر ایک کو اس کے حدود میں رکھ کر غیر متعصبانہ روادارانہ نظر سے پرکھا جا سکے۔

شاعر نقاد اگر اپنی شاعری کے جواز میں تنقیدی نظریے بناتا ہے تو اس کا اسے حق ہے۔ لیکن ان نظریوں کی حیثیت عمومی ہونی چاہیے، خصوصی نہیں۔ اسے اپنی شاعری سے تعمیم کے اور تجزیے کا کام دوسروں پر چھوڑ دینا چاہیے۔ اس کی تنقیدی آرا سے اس کے اپنے رویوں، اصولوں، معیاروں، آدرشوں، تصورات اور نفسیاتی شخصی عوامل کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے لیکن اگر کوئی شاعر نقاد ان کو عمومی شکل دے کر کلیے اور فارمولے بنا لے تو اس سے نہ صرف تنقید کی ممکنہ معروضیت مجروح ہوگی بلکہ اس کی اپنی تخلیق کا دائرہ بھی غیر شعوری طور پر محدود ہو جائے گا۔ تنقید تخلیق کا تجزیہ اور توضیح ہوتی ہے، مگر اسے تخلیق کی بنیاد یا رہنما نہیں بننا چاہیے۔

شارب ردولوی

شارب ردولوی یکم ستمبر ۱۹۳۵ء کو ردولی یو-پی کے ایک زمیندار گھرانے میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد حکیم سید حسن عباس فارسی و عربی کے عالم تھے۔ ردولی قصبہ ہی کے تھے۔ شارب ردولوی نے ابتدائی تعلیم گھر ہی پر پائی۔ میٹرک انھوں نے ہائی اسکول ردولی سے پاس کیا۔ ۱۹۵۶ء میں بی اے آنرز، ۱۹۵۸ء میں ایم اے اردو اور ۱۹۶۵ء میں پی ایچ ڈی کیا۔ ۱۹۶۰ء میں شارب ردولوی دیال سنگھ کالج دہلی میں لکچرر ہوئے۔ نومبر ۱۹۸۸ء سے مئی ۱۹۹۰ء تک ترقی اردو بیورو میں پرنسپل پبلی کیشن آفیسر رہے۔ دوبارہ واپس کالج آگئے۔ انھوں نے ادبی زندگی کا آغاز شعر گوئی سے کیا۔ طالب علمی کے زمانہ میں لکھنؤ یونیورسٹی سے ایک پندرہ روزہ "پاسبان طلبہ" نکالا۔ ۱۹۵۶ء میں روزنامہ اردو لکھنؤ کے ایڈیٹر بنے۔ شارب ردولوی معروف مارکسی نقاد ہیں۔ انھیں ادبی خدمات کے لیے یو-پی اردو اکادمی، بہار اکادمی، دہلی اردو اکادمی اور [illegible] کی طرف سے انعامات ملے ہیں۔ وہ [illegible] گرانٹ کمیٹی یو-پی اردو اکادمی، بورڈ آف گورنرس اردو اکادمی آندھرا پردیش، [illegible] کمیٹی اردو اکادمی دہلی، انجمن ترقی پسند مصنفین کے رکن رہے ہیں۔ اور وہ احتشام حسین میموریل کمیٹی کے سکریٹری، سجاد ظہیر میموریل کمیٹی کے نائب صدر اور نیشنل سینئرز کونسل کے سکریٹری رہے ہیں۔ وہ ادبی تقاریب میں شرکت کے لیے کئی بیرونی ممالک کا دورہ کر چکے ہیں۔

تصانیف و تالیفات :

(۱) مراثی انیس میں ڈرامائی عناصر ۱۹۵۹ء (۲) گل صدرنگ ۱۹۶۰ء (۳) جگر: فن اور شخصیت ۱۹۶۱ء (۴) افکار سودا ۱۹۶۱ء (۵) جدید اردو تنقید ۱۹۶۸ء (۶) مطالعۂ ولی ۱۹۷۲ء (۷) تنقیدی مطالعے ۱۹۸۴ء

شارب ردولوی

حالی اور اردو تنقید

مذہبوں کی موشگافیوں [illegible] فنی و زبان و محاورے کے جھگڑے سے لے کر مارکسی، رومانی تنقید اور ادبی تعبیر کے نئے نئے گوشوں کے نکل آنے کے باوجود اردو تنقید میں کسی کتاب کی اہمیت میں فرق نہیں آیا تو وہ مقدمہ شعر و شاعری (حالی) ہے۔ [illegible] کا سو سال تک ——— رہنا معمولی بات نہیں ہے۔ مقدمہ کی حیثیت اردو تنقید میں بوطیقا یا خشتِ اول کی ہے لیکن آج بھی جب تنقید کا ذکر آتا ہے تو وہ مقدمے کے ذکر کے بغیر پورا نہیں ہوتا۔ حالی کو بعض لوگوں نے تضاد کا شکار قرار دیا ہے اور ان کی شاعری و تنقید میں متضاد پہلوؤں کی نشاندہی کی ہے لیکن اس طرح کے تجزیے حالی کی بنیادی اہمیت کو کم نہیں کرتے۔ حالی کی کسی بھی [illegible] لوگ متفق ہو سکتے ہیں اور نہ ان کی ہر بات سے اتفاق کیا جا سکتا ہے لیکن اگر کسی چیز کو اس کے سیاق و سباق سے الگ کر کے دیکھا جائے تو تضاد خود بخود پیدا ہو سکتا ہے۔ حالی کے سلسلے میں یہ زیادتی ہوئی ہے۔ ممکن ہے کہ اس کا سبب یہ ہو کہ مقدمے کی تفسیر و تعبیر میں افادیت اور مقصدیت پر زیادہ زور دیا گیا اس لیے جوابًا ان کے یہاں تضاد کی تلاش کی گئی ہو۔

حالی ایک نکتہ رس ذہن اور دوربین نگاہ رکھتے تھے۔ ان میں اپنے عہد سے آگے دیکھنے کی صلاحیت تھی۔ انھوں نے محسوس کر لیا تھا کہ نہ یہ معاشرہ اسی طرح رہ پائے گا

شعر و ادب۔ اس لیے انھوں نے اس کے لیے ایسی مستحکم بنیادیں تلاش کرنے کی کوشش کی کہ وہ ان تبدیلیوں کا ساتھ دے سکے۔

مقدمۂ شعر و شاعری کے سلسلے میں اگر اس بات پر توجہ دی جائے کہ حالی نے مقدمہ کیوں لکھا اور جیسا کہ کہا جاتا ہے کہ حالی نے دس سال کی محنت کے بعد اس کو مکمل کیا تو حالی کو عمر عزیز کے دس سال اس کام پر صرف کرنے کی کیا ضرورت تھی؟ کیا اس کا سبب صرف یہ قرار دیا جا سکتا ہے کہ لریکل بیلڈس کا مقدمہ انھوں نے پڑھا تھا اور ورڈس ورتھ کی طرح وہ بھی اپنی شاعری کا جواز پیش کرنا چاہتے تھے؟ میرے خیال میں اگر اتنا ہی ہوتا تو بہ آسانی اس سے بہت کم الفاظ و مباحث میں وہ یہ کام انجام دے سکتے تھے۔ مقدمے کی وسعت اس بات کو ظاہر کرتی ہے کہ وہ نئے زمانے کے لیے اردو شعر و ادب کو ایسی مستحکم بنیاد دینا چاہتے تھے کہ وہ ہر طرح کی تبدیلیوں میں فروغ پا سکے اور ان سے توانائی حاصل کر سکے۔

حالی نے مقدمے میں اصنافِ سخن کی بات ضرور کی ہے اور [illegible] کی وجہ سے وہ موردِ الزام ٹھہرے اور ہدفِ اعتراضات بنے لیکن اصنافِ سخن کے ساتھ وہ ذوقِ شعری یا مذاقِ سخن کی بھی اصلاح کرنا چاہتے تھے جو اصناف کی اصلاح سے کہیں زیادہ اہم ہے۔ اور یہ چیز ایک زیریں لہر کی طرح پورے مقدمے میں نظر آتی ہے۔ حالی کے نقطۂ نظر کے مطابق اس وقت کا مذاقِ شعر بگڑ چکا تھا۔ رسمی و خیالی اور مصنوعی مضامین و موضوعات کے علاوہ شعرا کے پاس کچھ نہیں رہ گیا تھا۔ اس لیے انھوں نے فکر و نظر پر سخت ضرب لگانے کی کوشش کی۔ حالی کو تھوڑی دیر کے لیے اسی تاریخی پس منظر میں دیکھیے تو بہت سی الجھنیں ختم ہو جائیں گی۔ مقدمے کی اشاعت ۱۸۹۳ء میں ہوئی۔ دس سال میں حالی نے اسے مکمل کیا تھا یعنی ۱۸۸۲ء کے قریب انھوں نے اسے لکھنا شروع کیا ہوگا۔

اس زمانے میں سیاسی صورتِ حال کیا تھی اس کی تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔ بہادر شاہ ظفر کی حکومت ختم ہو چکی۔ انگریزوں کا تسلط مکمل ہو چکا۔ دلی شہر بدترین زبوں حالی کا شکار، مسلمان ایک طرف احساسِ کمتری میں مبتلا دوسری طرف مٹ جانے اور لٹ جانے کی ذلت اور انگریزوں کی طرف سے بات بات میں تذلیل۔

ادبی افق پر نظر ڈالیے تو مومن، غالب، شیفتہ ختم ہو چکے، نئے گروہ میں سرسید اور ان کے رفقا جو بہت معمولی اقلیت میں اور اکثریت کے معتوب اور مقہور۔ حالی نے سب ٹوٹتے اور بگڑتے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ کس طرح رفتہ رفتہ ایک ایک چیز ختم ہوتی گئی وہ ان کے سامنے تھی۔ ٹوٹے ہوئے گھر پھر بن سکتے تھے لیکن جو مار ڈالے گئے، جنھیں پھانسی دے دی گئی وہ دوبارہ نہیں مل سکتے تھے اور اس سے بڑی ایک چیز تہذیبی شائستگی و متانت و وقار تھا۔ حالی کے خیال میں اس کی ذمہ داری اس معاشرے پر تھی جو شمشیر و سناں سے بے نیاز اور طاؤس و رباب کا شکار ہو گیا تھا۔ مولانا نے اس کے اسباب میں اردو شاعری کو بھی ایک سبب مانتے ہیں جس میں عشق و وصال، ہجر و مہجوری، تصنع و بناوٹ، قافیہ پیمائی، روایت پرستی تقلید و لفظی بازی گری کے علاوہ کچھ نہیں رہ گیا تھا۔ وہ ایک دردمند دل رکھتے تھے اور بدلتے ہوئے حالات میں دوبارہ ایک تہذیبی، ادبی، علمی اور قومی تشخص قائم کرنا چاہتے تھے اس لیے انھوں نے اس روایت پرستی، عشق بازی اور بے اثر شاعری پر ضرب کاری لگائی۔ یہ حالی کی وسعت نظر کی بات ہے کہ انھوں نے مقدمے میں جو پیمانے اور اصول مقرر کیے کہ آئندہ بھی ان پیمانوں پر ادب کو پرکھا جا سکے

وہ اردو کے پہلے نقاد ہیں جس نے ایک واضح نظر کے تحت ادب کو پرکھنے کی کوشش کی اور صرف اس سے بحث نہیں کی کہ موجودہ ادب کیسا ہے بلکہ یہ بھی بتایا کہ ادب کو کیسا ہونا چاہیے۔ حالی سے کسی کو اختلاف ہو سکتا ہے لیکن اس سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا کہ انھوں نے ادب کے محدود مطالعے کو کثیر الجہت مطالعہ بنا دیا۔ شعر فہمی جس کی بنیاد اس وقت تک زبان و بیان، روزمرہ محاورے کے استعمال، صنعتوں کے استعمال اور عروضی بحثوں تک محدود تھی اس کو زندگی کی وسیع فضا سے ہمکنار کر دیا۔ اصناف سخن خاص طور پر غزل پر ان کے شدید اعتراضات کو آج کے حوالے سے نہیں ان کے عہد اور ان کے حالات کے حوالے سے دیکھیے جس کا اشارۃً ذکر کر چکا ہوں۔ حالی ایک دردمند اور حساس دل رکھتے تھے۔ اسی لیے اس وقت کے حالات سے اتنے ہی زیادہ وہ متاثر ہوئے۔ اور اس کی اصلاح کی کی شدت سے کوشش کی۔ یہ ان کی کمزوری نہیں بلکہ ایک تاریخی کارنامہ ہے کہ

شعروادب کا جائزہ لینے کے اقدار ہی نہیں مقرر کیے بلکہ ایک ایسے موقع پر جب قدیم اقدار بکھر چکے تھے۔ مایوسیوں کے سایوں میں لذت اندوزی اور لفظی بازی گری پرورش پا رہی تھی، شعروادب کی اقدار کو متعین کرنے کی کوشش کی۔

حالی کے تنقیدی نظریات میں تخیل، مطالعۂ کائنات اور تفحصِ الفاظ کو بہت اہمیت حاصل ہے اور ان کے نقطۂ نظر کی بحث میں اکثر ناقدین نے اس پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ ساتھ ہی خود حالی نے اپنے موقف کو واضح کرنے کے لیے ان موضوعات کو تفصیل سے لکھا ہے۔ انھوں نے شاعر کے لیے تخیل کو ضروری قرار دیا ہے۔ وہ تخیل ان کی نگاہ میں ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دلکش پیرایہ میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے۔

حالی کے اس بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ اول تخیل شعر کی ایک قوت ہے اور وہ انھیں چیزوں سے ترتیب پاتا ہے جو مشاہدہ یا تجربہ کے ذریعے ذہن میں جمع ہوتی رہتی ہیں۔ دوسرے تخیل بے اندازہ بھی نہیں ہو سکتا۔ اگر وہ بے جا نکتہ رسی یا مبالغہ کا شکار ہو جائے تو شاعری کو مسخ و مہمل بنا سکتا ہے۔ اسی لیے انھوں نے تخیل پر قوتِ ممیزہ کا پہرا بٹھا دیا کہ:

> قوتِ متخیلہ ہمیشہ خلاقی اور بلند پروازی کی طرف مائل رہتی ہے مگر قوتِ ممیزہ اس کی پرواز کو محدود کرتی ہے ... اس کو ایک قدم بے قاعدہ نہیں چلنے دیتی۔ قوتِ متخیلہ کیسی ہی دلیر اور بلند پرواز ہو جب تک وہ قوتِ ممیزہ کی محکوم ہے شاعری کو اس سے کچھ نقصان نہیں پہنچتا بلکہ جس قدر اس کی پرواز بلند ہوگی اسی قدر شاعری اعلیٰ درجے کو پہنچے گی۔

یہاں جو بات توجہ طلب ہے وہ یہ ہے کہ حالی رومانیت سے شاعری کا رشتہ توڑ کر زندگی سے اس کا رشتہ جوڑتے ہیں۔ وہ شاعری میں حد سے زیادہ تصورات اور رومانیت کو غلط سمجھتے ہیں۔ ان کی نگاہ میں تخیل کی بے قیدی اور بلند پروازی اس حد تک ہو کہ رومانیت کا شکار نہ ہو جائے جو شاعری کو دور لے جائے [illegible]

میں جینے والا بنا دے۔

حالی نے ایسے وقت میں رومانیت کے خلاف آواز اٹھائی جس وقت شاعری [illegible] رومانیت تھی۔ ساتھ ہی ایک اور اہم بات پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے [illegible] روایت اور قدیم تہذیبی شعور سے وابستہ ہونے کے باوجود حالی نے اس ضرورت کا اظہار کیا اور اس کے ساتھ ایسے موقع پر جب وزن اور عروض کی پابندی کے لیے سب سے زیادہ اہمیت تھی۔ انھوں نے قافیے اور وزن کو شعر کے لیے ضروری قرار نہیں دیا اور یہ اس عہد کے لیے بڑی انقلابی بات تھی۔ وہ وزن کی اہمیت اور خوبی [illegible] [illegible] اس کے [illegible] منکر نہیں لیکن شعر کو وزن کا محتاج نہیں سمجھتے۔

حالی کے تنقیدی نظریات کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ ایک [illegible] [illegible] ادب [illegible] [illegible] نہیں ہو سکتا۔ [illegible] لیے آپ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] پائیں گے جہاں وہ شاعری کے لیے اصلیت سادگی اور جوش [illegible] [illegible] وہیں بھی، اصلیت ان کے یہاں محض حقیقت نہیں بلکہ [illegible] [illegible] اور دل پذیر ہے اور اسی طرح جوش [illegible] [illegible] [illegible] انھیں [illegible] خلوص اور دل سوز جذبے کا نام ہے۔ حالی [illegible] [illegible] انھوں نے اردو تنقید کو وسعت ذہنی، علم اور مطالعے کی [illegible] [illegible] اور [illegible] نئے [illegible] اور نئے گوشوں کے لیے راہوں کو ہموار کیا۔ اردو تنقید [illegible] منزل پر ہے وہاں تک پہنچنے میں حالی کا بہت بڑا حصہ ہے۔ [illegible] اردو تنقید [illegible] انکار [illegible] آنے والا کل۔

فضیل جعفری

فضیل جعفری ۲۲ جولائی [illegible] کو قصبہ [illegible] میں پیدا ہوئے۔ [illegible] بعد [illegible] اردو کی [illegible] سے [illegible] [illegible] سے [illegible] [illegible] سے [illegible] [illegible] انگریزی میں ایم۔ اے [illegible] تعلیم مکمل کرنے کے بعد وہ ۱۹۶۲ء سے [illegible] گورنمنٹ کالج اورنگ آباد اور گورنمنٹ کالج [illegible] میں شعبہ انگریزی سے منسلک رہے۔ جون [illegible] سے ۱۹۸۲ء تک [illegible] کالج میں صدر شعبہ انگریزی رہے۔ پچھلے کئی برسوں سے روزنامہ انقلاب بمبئی کے مدیر [illegible] ہیں۔ وہ سہ ماہی اظہار کے مدیر بھی رہ چکے ہیں۔ فضیل جعفری معروف و معتبر نقاد ہیں۔

تصانیف :

(۱) رنگِ شکستہ (شاعری) (۲) چٹان اور پانی (تنقید) (۳) کمان اور زخم (تنقید)

فضیل جعفری

نئی شاعری اور جدیدیت

ادھر چند برسوں میں جدیدیت، ترقی پسندی، جدید شاعری، نئی شاعری وغیرہ کے متعلق، رسائل کے صفحات پر جو دھواں دھار بحثیں ہوئی ہیں اور ہو رہی ہیں، ان کا ایک بڑا فائدہ یہ ہوا ہے کہ لوگ باگ نہ صرف نئی شاعری کے وجود سے واقف ہو گئے بلکہ نئی شاعری کے چرچے [illegible] بھی، موجودہ اردو تنقید میں ایک غالب حیثیت اختیار کر گئے۔ کئی لحاظ سے یہ ایک اچھی بات ہے۔ لیکن ان مباحث کا ایک بُرا پہلو بھی ہے۔ وہ یہ کہ ہم لوگوں نے زیادہ توجہ اس بات پر صرف کی اور مرکوز کر رکھی ہیں کہ کون نیا شاعر ہے، کون نہیں ہے۔ نئی شاعری کی بنیادی خصوصیات سے بہت کم بحث کی گئی۔ زیادہ تر لوگ نئی شاعری کے سلسلے میں بحث کرتے ہوئے ایسی باتیں لکھتے ہیں، جن کا تعلق دراصل نئی شاعری سے اتنا نہیں ہوتا، جتنا ان کی اپنی ذہنی اختراع سے۔ نتیجہ یہ ہے کہ کسی کے نزدیک نئی شاعری کی ابتدا بیسویں صدی کی تیسری دہائی سے ہوتی ہے تو کسی دوسرے کے نزدیک [illegible] کے بعد کی پیداوار ہے۔ کوئی صاحب فراق و فیض سے ظفر و بانی تک، سب کو نیا شاعر کہہ کر اپنے تنقیدی فرض سے سبک دوش ہو جاتے ہیں تو کوئی صاحب ان سب سے ہی، ان تمام لوگوں کی اہمیت سے انکار کر دیتے ہیں۔ کوئی نئی شاعری سے "ماضی کے صالح عناصر و زندہ روایات" کا نسخہ تجویز کرتے ہیں تو کوئی دوسرا ماضی اور اس کے تمام ادب کو گالیاں دینا ہی، جدیدیت کی پہلی شرط سمجھتا ہے۔ سب سے زیادہ قابلِ رحم حالت ان حضرات کی ہے جو نئی شاعری یا جدیدیت کے کسی ایسے [illegible]

تسلیم کرنے کے لیے تیار نہیں جس پر خود ان کی اپنی شاعری پوری نہ اترتی ہو۔ علاوہ ازیں ادب کے اکھاڑے میں اس وقت کچھ ایسے پہلوان بھی موجود ہیں جو "سید برادران" کی طرح جس سے خوش ہو جاتے ہیں اس کے سر پر جدیدیت کا تاج زریں رکھ دیتے ہیں اور جس سے ناراض ہو جاتے ہیں، اسے بے تاج کر دیتے ہیں۔ غرض کہ نئی شاعری اور جدیدیت کے سلسلے میں فی زمانہ اچھا خاصا انتشار پھیلا ہوا ہے۔ ان ہنگاموں میں بھی بعض قارئین[۵] جدیدیت کو سمجھنا اور پھر اس کے توسط سے نئی شاعری کو پڑھنا چاہتے ہیں۔ جدیدیت کے سلسلہ میں نہ تو کوئی ٹھوس اور جامد فارمولا بنایا جا سکتا ہے اور نہ ہی اس کی کوئی ایسی تعریف کی جا سکتی ہے جس کا اطلاق ہر زمانے کی اور ہر طرح کی نئی شاعری پر کیا جا سکے۔ جدیدیت ایک اضافی چیز ہے اور ہر زمانہ میں اس کے ڈھانچہ میں واضح تبدیلیوں کا ہونا ایک ناگزیر سی بات ہے "ایک زمانہ میں جدیدیت سرسید تحریک کا نام تھا۔ گویا وہ انداز نظر اور وہ رویہ جس سے سرسید نے اس قوم کے ماضی اور حال کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی، اور جس کی مدد سے اس قوم کا احیا ممکن ہو سکا۔ ۱۹۲۵ء کے قریب ٹیگوریت اور رومانی تحریک جدیدیت کے مترادف تھی۔ ۱۹۳۶ء میں جدیدیت ترقی پسندی کا نام تھا۔ ۱۹۴۷ء کے فوراً بعد اجتماعی شعور کا اظہار غزل کے روپ میں جدیدیت کہلاتا تھا۔ لیکن آج ... کیا ہم ان میں سے کسی کو جدیدیت کہہ سکتے ہیں؟ اگر اس کا جواب نفی میں ہے تو اس سے اس بات کی تصدیق ہو جاتی ہے جدیدیت ایک

۵۔ لفظ "قارئین" اردو کے سلسلہ میں ذرا مضحکہ خیز اصطلاح معلوم ہوتی ہے۔ کروڑوں افراد پر مشتمل یہ بے غیرت اور بے حس لسانی جماعت، اردو کے نقطۂ نظر سے جلسوں اور جلوسوں تک دلچسپی رکھتی ہے۔ دستخطیں لاکھوں کی تعداد میں جمع ہو سکتی ہیں لیکن اردو کی کتابیں اور معیاری رسالے ہزاروں کی تعداد میں بھی نہیں بک پاتے۔ اس سلسلہ میں بعض حضرات کو فلمی، نیم فلمی، مذہبی رسالوں کی کثیر تعداد اشاعت کے حوالے دیتے ہیں۔ لیکن درحقیقت ان فلمی اور مذہبی رسالوں کے فروخت ہونے کا سبب اردو زبان و ادب سے دلچسپی نہیں ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے اگر یونانی معجونیں سب سے زیادہ تعداد میں بک جائیں تو اس سے یہ مطلب نہیں نکالا جا سکتا کہ لوگوں کو طب یونانی سے کوئی خاص شغف ہے۔

اضافی چیز ہے جس کے معنی ہر نسل کے ساتھ ہر دور میں بدل جاتے ہیں۔" (جمیل جالبی: جدیدیت، شب خون، مارچ ۱۹۶۹ء) جی ہاں، اس کا جواب یقینی طور پر نفی میں بھی ہو سکتا ہے، اور یہ بھی سچ ہے کہ آج کی نئی شعری نسل نے ایک بار پھر اردو شاعری میں جدیدیت کے معنی بدل دیے ہیں۔ یہاں یہ موقع تو نہیں ہے کہ فیض، مخدوم اور سردار جعفری کی ترقی پسند شاعری، یا میراجی، راشد اور اختر الایمان کی جدید شاعری اور افتخار جالب اور عادل منصوری سے لے کر اختر یوسف، وہاب دانش اور عتیق اللہ تک کی نئی شاعری کا مفصل مقابلہ و موازنہ کیا جائے۔ لیکن مختصراً یہ عرض کرتا چلوں [illegible] سے لے کر اب تک اردو میں جو کچھ بھی اور جتنا کچھ بھی معیاری شاعری کی گئی ہے وہ سب کی سب ہم جیسے خدوخال یا ایک ہی طرز احساس والی شاعری نہیں ہے۔ یہ بالکل فطری عمل ہے۔ لیکن معلوم نہیں کیوں لوگ اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہوئے جھجکتے اور ڈرتے ہیں۔ جس طرح ترقی پسند میراجی وغیرہ سے در اصل اس وجہ سے ناراض رہا کرتے تھے کہ یہ لوگ ان کی جیسی شاعری کیوں نہیں کرتے۔ اسی طرح آج ایک طرف ترقی پسند اور دوسری طرف اختر الایمان وغیرہ نئے شاعروں سے بڑی حد تک اس لیے ناراض رہتے ہیں کہ نئے شاعروں کا ذہنی اور شعری رویہ پیش روؤں کے ذہنی اور شعری رویہ سے کیوں مختلف ہے۔ نئے شاعر اپنے پیش روؤں کی اچھی اور معیاری شاعری کی قدر کرنے کے باوجود ان کی جیسی شاعری نہیں کر سکتے۔ زمانے کا فرق ہے، حالات بدلے ہوئے ہیں اور زندگی کی کم و بیش سبھی قدریں بڑی حد تک تبدیل ہو چکی ہیں۔[1] ان بدلے ہوئے حالات اور

---

[1] کوئی بتائے

وہ کون قدریں ہیں جن کا دامن
ازل کے آنچل کا سلسلہ ہے
کہاں ہے وہ سچ!
دھوپ کے دن سے آج تک جو [illegible] ہے سب میل ہے، [illegible] ہے۔
میں اس حقیقت کو جانتا ہوں
کہ وقت کا چاک جس کو ہر لمحہ   نئے روپ دے رہا ہے
میں لمحہ لمحہ بدلتے   [illegible] کو ڈھونڈ رہا ہوں

(شہریار: [illegible] کی تلاش کے بعد)

تبدیل شدہ قدروں کے تحت اس وقت تک جو نئی شاعری کی جا رہی ہے، اس کی بنیادی کچھ خصوصیات ہیں۔ یہ خصوصیتیں ایک طرف تو نئی شاعری کو پیش روؤں کی شاعری سے الگ اور ممیز کرتی ہیں، اور دوسری طرف جدیدیت کا ایک نیا معیار قائم کرتی ہیں۔ نئی شاعری اور جدیدیت کے سلسلہ میں عام طور پر بحث کی جو سطح رہی ہے اس کی بنیاد بہت بڑی حد تک مفروضات پر رہی ہے۔ عموماً "میرے خیال میں" "میرے نزدیک ....." اور "میں سمجھتا ہوں ..." قسم کی باتیں کی جا رہی ہیں مگر سوال کسی کے خیال یا کسی کی مرضی کا نہیں ہے۔ سوال یہ ہے کہ آج جو ایک نئے طرز احساس اور نئے انداز والی شاعری ہو رہی ہے اس کی خصوصیات کیا ہیں اور ان کا اظہار کس طرح ہو رہا ہے۔ یہاں یہ بھی عرض کر دوں کہ یہ مشترکہ خصوصیات جنھیں ہم بحیثیت مجموعی 'جدیدیت' سے تعبیر کرتے ہیں۔ ہر شاعر کے یہاں، اور ہر نظم یا ہر شعر میں ایک ہی انداز اور ایک ہی مقدار میں نہیں ملیں گی۔ جس طرح عام زندگی میں کسی ایک واقعہ کا، مختلف افراد پر مختلف قسم کا ردعمل ہوتا ہے، اور اگر کسی ایک واقعہ کے تعلق سے یہ مختلف لوگ اپنے اپنے ردعمل کا اظہار کریں، تو مرکزی واقعہ کے باوجود ہر شخص کے ردعمل کی ایک الگ شکل اور الگ شناخت ہوگی، اسی طرح نئے شاعروں کے یہاں جدیدیت کے مختلف پہلو، احساسات کے مشترکہ دھاروں کے باوجود الگ الگ رنگوں اور الگ الگ شکلوں میں ملتے ہیں۔ کئی لوگ نئی شاعری اور جدیدیت کے سلسلہ میں گفتگو کرتے ہوئے سارا زور لفظیات میں تبدیلی اور اضافہ، ترتیب نحوی، اوقاف، اعراب اور ہیئت کے انوکھے پن پر صرف کرتے ہیں۔ جدیدیت کے سلسلہ میں یہ تمام چیزیں بھی بہت اہم ہیں مگر ان کی اہمیت مرکزی نہیں بلکہ ثانوی ہے۔ ہر زمانے کی جدیدیت اور ہر زمانے کی نئی شاعری دراصل عصریت سے عبارت ہوتی ہے اور عصریت کا تعلق معاشرہ اور سماج سے ہوتا ہے۔ موجودہ معاشرہ سے، نئے شاعروں کا تعلق اس طرح کا نہیں ہے جس طرح کا تعلق سماج اور پیشتر شعری نسل کے درمیان تھا۔ کچھ استثنائیت کو نظر انداز کر دیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ سبھی نئے شاعر ایسی عمروں والے لوگ ہیں جن کی پرورش اور پرداخت تقسیم ملک کے بعد ہوئی۔ پورے برصغیر کی نئی شعری نسل، ان افراد پر

متعلق ہے جنھوں نے "اکھنڈ بھارت" یا "بن کے رہے گا پاکستان" کے نعرے نہیں لگائے تھے، اور نہ ہی انھوں نے تقسیم سے پہلے کی سیاست میں کوئی حصہ لیا تھا۔ سرحد کے دونوں طرف رہنے والے ایسے شعرا جنھوں نے ۱۹۴۷ء سے پہلے، عملی یا جذباتی طور پر سیاسی جدوجہد میں حصہ لیا تھا، وہ تقسیم کے نتائج سے بددل اور مایوس ضرور ہوئے۔ اس بارے میں جذباتیت سے بھرپور کچھ نظمیں اور غزلیں بھی لکھی گئیں لیکن جلد ہی ان لوگوں نے خود پر قابو پالیا اور حالات سے سمجھوتہ کرلیا۔ اب ان میں سے بیشتر حضرات اپنے اپنے ملک کی برسر اقتدار ہستیوں کے قصیدے لکھتے ہیں اور عیش کرتے ہیں خود کو اشتراکی کہتے ہیں اور نئے شاعروں کو [illegible]۔ برخلاف اس کے برصغیر کے نئے شعرا نے ہوش سنبھالتے ہی خود کو قومی، بین الاقوامی پیمانے پر آپسی نفرت، خطرناک قسم کی منافقت، بے روزگاری، جھوٹ، دغابازی، نسلی اور صوبہ واری عصبیت وغیرہ سے دوچار پایا۔ آج وہ اپنے آپ کو ان سماجی قوتوں کے سامنے بے بس اور لاچار پاتے ہیں جو روزمرہ کی زندگی میں ان پر حکومت کرتی ہیں۔ یہ نیا شاعر جب اپنے اردگرد دیکھتا ہے تو یہ محسوس کرتا ہے کہ آج ایک انسان کا دوسرے انسان سے وہی رشتہ ہے جو ایک مشین کا دوسری مشین سے ہو سکتا ہے۔ رشتوں کے باہمی تعلقات، دوستیاں اور محبتیں تک نذرِ آتش کر دیے جاتے ہیں۔ ہر قسم کے رشتوں ناطوں کو نفع و نقصان کی ترازو میں تولا جاتا ہے۔ دوستی اور دشمنی کا معیار محض ذاتی مفاد اور ذاتی غرض ہو گیا ہے۔ اس طرح کی باتیں سن کر اور پڑھ کر، سماجی طور پر "باعزت" خوش حال اور مطمئن زندگی بسر کرنے والے بعض شاعر و ادیب، یورپ کی صنعتی تہذیب کا ذکر کرتے ہیں اور یہ یاد دلاتے ہیں کہ ہندوستان تو آج بھی بیل گاڑیوں کے دور سے گزر رہا ہے لیکن اگر ذرا بھی غور کیا جائے تو یہ اندازہ ہو جائے گا کہ ہم ایک بدقسمت قوم ہیں۔ پورے طور پر صنعتی نہ ہو سکنے کے باوجود، ایک طرف تو صنعتی تہذیب کی اکثر برائیاں، مثلاً زندگی کی مستحکم قدروں کا بکھر جانا، انسانی زندگی کی روز افزوں بے وقعتی، اخلاق اور ثقافت جیسی اصطلاحوں کے معنی میں تبدیلی اور انسانوں کا دوسرے انسانوں سے محض تجارتی تعلق، ہمارا مقدر بن گئی ہیں تو دوسری

طرف ایک بچھڑے ہوئے ملک و سماج کی ساری برائیاں ، مثلاً مذہبی کٹرپن اور اس کے نتیجہ میں مذہبی نفرت ، منافقت ، بے ایمانی ، مکاری ، کام چوری ، بھوک ، بیکاری ، سماجی تنگ نظری اور آبادی میں مضرت رساں اضافہ وغیرہ) بھی ہمارے ساتھ ، شب و روز سایہ کی طرح چپکی ہوئی ہیں ۔ موجودہ سماج پر ایک سرسری نظر ڈالنے سے ہی یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ ہمارا معاشرہ کس حد تک گندہ اور انحطاط پذیر ہو چکا ہے ۔ سیاسی پارٹیوں ، سماجی تنظیموں ، قومی اداروں اور سرکاری دفاتر کی جو حالت ہے وہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں ۔ حتیٰ کہ یونیورسٹیاں بھی جنھیں علم و دانش کا مرکز سمجھا اور کہا جاتا رہا ہے ، زوال پذیری کی اس لعنت سے بچ نہیں سکیں ۔ ہماری بیشتر یونیورسٹیاں دراصل اچھی خاصی تجارت گاہیں ہیں ، جن میں مختلف کمیٹیوں پر نام زدگی سے لے کر اساتذہ کے تقرر و پی ۔ ایچ ۔ ڈی کے مقالوں کی منظوری تک ، سارے کاروبار میں ، اہلیت و قابلیت سے زیادہ ذاتی تعلقات ، شخصی مفاد ، علاقہ ، ذات اور ایسی ہی دوسری چیزوں کو اہمیت دی جاتی ہے ۔ یوں ہمارے درمیان ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو سماج کے موجودہ المیہ سے واقف نہیں یا واقف ہونا نہیں چاہتے ۔ ان کے نزدیک سب کچھ ٹھیک ہے اور سب چلتا ہے ۔ یہ معاملہ ویسے ہی ہے جیسے ہیمنگ وے کے ناول میں جنگ کے خلاف نفرت کا اظہار کرتے ہوئے ، ایک سپاہی دوسرے سپاہی کو بتاتا ہے کہ " ہم سب بھونے جا چکے ہیں ، لیکن اس وقت تک سب ٹھیک ہے جب تک ہمیں اس کا علم نہیں ہوتا ۔" یہی حال بیشتر ہندوستانیوں کا ہے اور غالباً ایسے ہی لوگوں کے لیے ایک نئے شاعر ریاض مجید نے لکھا ہے :

اسیر ہی رہے ہم پچھلے عہد ناموں کے
ہمیں خبر ہی نہیں تھی رتیں بدلنے کی

لیکن نیا شاعر کہ ایک غیر مشروط ، حساس اور درد مند ذہن کا مالک ہے ۔ اسے احساس ہے کہ مسلمہ اقدار کس طرح ٹوٹ پھوٹ کر ریزہ ریزہ ہو چکی ہیں ۔ اور موجودہ حالات میں راہ نجات ڈھونڈنا کتنا کٹھن مسئلہ ہے ۔ اس زوال آمادہ اور

پورے معاشرہ کی جو حالت ہے، اس میں جو مختلف قسم کی دھاندلیاں کی جا رہی ہیں اور جس طرح مختلف بہانوں اور مختلف طریقوں سے افراد کی زندگی جہنم بنا دی گئی ہے اس کا اظہار نئے شاعروں کے یہاں جا بجا ملتا ہے :

برسرِ عام لعن طعن،
اس کے منہ پہ تھوکو، نفیس فسق و فجور کی ڈبیوں نے
ہیبت سے پھٹے ہونٹوں کا نرم تازہ کلوروفل اس طرح
اگلنا شروع کیا ہے، سفید منگولیائی غنچے، دھڑوں پہ
دہشت زدہ، سراسیمہ، بے ارادہ گرے ہیں ...

(افتخار جالب : نفیس لامرکزیت اظہار

میرے سر پر ایک لمبی نیند کا آسیب ہے چھایا ہوا
اور میرے سامنے
پردہ در پردہ کھڑی تاریکیاں
ایک لمبی رات کی گہری، گھنی پرچھائیں

(کمار پاشی : ایک لمبی رات کا آسیب)

کتنا بے درد سمے ہے
سچائی، نیکی، عظمت، عزت
پیار، محبّت
سب ایسے سیارے ہیں
جو اپنے مدار کو چھوڑ چکے ہیں !

(قاضی سلیم : باتیں)

یہ کیا جگہ ہے دوستو یہ کون سا دیار ہے
حدِ نگاہ تک جہاں، غبار ہی غبار ہے
ہر ایک جسم روح کے عذاب سے نڈھال ہے
ہر ایک آنکھ شبنمی ہر ایک دل فگار ہے

(شہریار)

ہر شخص کی قیمت ہے بکے جاتے ہیں کتنے
دیکھے سرِ محفل یہ تماشا کوئی کب تک

(باقر مہدی)

اوس کی بوندوں میں بکھرا ہوا منظر جیسے
سب کا یہ حال ہے اس دور میں میرا ہی نہیں

(شکیب جلالی)

ہوا کی سخت فصلیں کھڑی ہیں چاروں طرف
نہیں یہاں سے کوئی راستہ نکلنے کا

(ظفر اقبال)

شعور نیلی رطوبتوں میں الجھ گیا ہے
خلوص کی انگلیوں کے نیچے
اندھیرا لفظوں میں ڈھل گیا ہے
یہاں سب الفاظ کھوکھلے ہیں
یہ کھوکھلا پن مقدروں سے جڑا ہوا ہے

(عادل منصوری۔ خلوص کی انگلیوں کے نیچے)

بے سمت منزلوں کا سفر درمیان ہے
رستوں کے سب نشان اڑا لے گئی ہوا

(بشر نواز)

ردار قتل کرنے لگے لوگ یوں کہ ہم
اپنے ہی گھر میں بیٹھ کے آوارہ ہوئے

(شمس الرحمن فاروقی)

احساس جرم و خوف مقدر ہے آج کا
سر پر لٹک رہا ہے جو تلوار کی طرح

(حامد حسین حامد)

یہ تمام اور اس قسم کے دوسرے صدہا اشعار اس بات کا بیّن ثبوت ہیں کہ نیا

شاعر موجودہ سماج کی گندگیوں سے نہ صرف واقف ہے بلکہ وہ اس سماج سے خطرناک حد تک دل برداشتہ اور ناآسودہ بھی ہے۔ ان حالات میں نئے شاعر کے سامنے دو ہی راستے کھلے ہیں، یا تو وہ خود بھی چوروں اور بے ایمانوں کی اس بھیڑ میں شامل ہو جائے، یا اپنے آپ کو ان سے الگ کرے۔ اس تعلق سے نئے شاعر کے تاثرات اور اس کا [illegible] ملاحظہ ہو:

اس بھیڑ کے میلے ٹھیلے میں
آدم زادوں کے ریلے میں
کیا حسن و ادا کیا عشق و ہوس
کیا خواہش و شوق اور کیا حسرت
کیا شرم و حیا، جرأت، غیرت
ہر منظر بھیڑ میں ڈوب گیا
میں خود بھی خود میں ڈوب گیا
تنہا، تنہا، تنہا، تنہا

(عمیق حنفی : شہزاد)

چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اب نئے شعرا اور سماج میں وہ رشتہ نہیں رہ گیا جو پیشرو شعرا اور سماج کے بیچ تھا[۱]

مشہور روسی نژاد وجودی مفکر [illegible] نے اپنی کتاب [illegible] میں فرد کی ذات اور سماج کے مابین چار مختلف قسم کے رشتوں کا ذکر کیا ہے۔ پہلی قسم کا رشتہ تو وہ ہے جس کے تحت فرد پر

---

[۱] جتنے سینیئر شاعر اور ادیب آج بھی یہ کہتے ہیں کہ انھیں سماج سے لڑنا چاہیے اور ان برائیوں کو دور کرنا چاہیے لیکن اگر ان حضرات کی زندگی اور مصروفیتوں پر ایک سرسری نظر بھی ڈالی جائے تو معلوم ہوگا کہ ان لمبی باتوں کا تصرف سے کوئی واسطہ نہیں۔ یہ لوگ خود گردن گردن تک ان آلودگیوں میں ڈوب چکے ہیں اور انھوں نے ان لوگوں سے مکمل سمجھوتہ کر لیا ہے جن کے مظالم اور کالے کرتوت کے خلاف لکھتے اور بولتے رہتے ہیں۔ (ف۔س)

طور پر سماجی جانور رہتا ہے۔ اس میں اور سماجی ماحول میں پوری ہم آہنگی ہوتی ہے اور وہ اپنی ذات اور اپنی تنہائی سے مکمل طور پر بے خبر رہتا ہے۔ ایسی صورت حال انتہائی درجہ کی خارجیت اور سماجیت سے عبارت ہوتی ہے، اور اس صورت حال سے مطمئن افراد مشترکہ روایات سے پوری طرح مطمئن رہتے ہیں۔ فرد اور سماج کے باہمی رشتہ کی دوسری سطح ہوتی ہے جب فرد کی ذات کو تنہائی کا احساس تو نہیں ہوتا لیکن وہ سماج سے غیر متعلق رہتا ہے۔ عام طور پر ایک مستحکم سماج میں ایسے لوگ کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ فرد اور سماج کے درمیان تیسرے قسم کے رشتے ہیں، فرد نہ صرف اپنی تنہائی سے باخبر رہتا ہے بلکہ وہ اپنے لیے سماج میں کوئی کشش محسوس نہیں کرتا۔ اس قسم کے رشتے کے تحت فرد اور سماج میں [illegible] ہی مکمل ہوتی ہے، رابطہ نہیں ہوتا۔ سماج اور فرد کے مابین رشتہ کی چوتھی سطح وہ ہے جب فرد کو اپنی تنہائی کا بھی احساس ہوتا ہے اور سماج کی ضروریات کا بھی۔ جدیدیت کے نزدیک ایسے رشتہ کی واضح مثالیں مذہبی پیغمبروں کے یہاں ملتی ہیں اور کبھی کبھی ان کی جھلکیاں عام زندگی، سائنس اور فن میں بھی مل جاتی ہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ واضح طور پر فی زمانہ نئے شاعر اور سماج کے درمیان تیسری قسم کا رشتہ پایا جاتا ہے۔ نیا شاعر، نہ خود میں اور موجودہ سماج میں نہ تو کوئی ہم آہنگی محسوس کرتا ہے اور نہ ہی وہ سماج سے اپنی مجروح ذات کی شناخت کرپاتا ہے۔ ایسے موقعوں پر بعض حضرات یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ نیا شاعر بھی دوسروں کی طرح سماج میں رہتا ہے، سماج میں بھی وہ اپنی روزی کماتا ہے، بیوی بچوں کے ساتھ زندگی بسر کرتا ہے۔ یہ معترضین اس حقیقت کو فراموش کردیتے ہیں کہ دراصل "افراد کی حیثیت سے ہماری نجی اور شہریوں کی حیثیت سے ہماری سماجی زندگی دو مختلف چیزیں ہیں۔ شہری کی حیثیت سے ہم، برگشتہ اور غیر مطمئن ہونے کے باوجود، سماجی ذمہ داری کا احساس رکھتے ہیں: ہم ٹیکس ادا کرتے ہیں، حق رائے دہی کا استعمال کرتے ہیں، قوانین کی پابندی کرتے ہیں اور جنگ کی صورت میں اپنی جانیں تک قربان کرنے کے لیے تیار

رہتے ہیں[لہ]۔" نیا شاعر بھی شہری کی حیثیت سے یہ سارے فرائض ایک مشین کی طرح انجام دیتا ہے، لیکن ساتھ ساتھ اس کے دل و دماغ پر ہمہ وقت ایک عجیب و غریب قسم کی نفسیاتی اجنبیت کا احساس چھایا رہتا ہے۔ اسی نفسیاتی اجنبیت نے نئے شاعر کو ایک برگشتہ Alienated شخصیت کا مالک بنا دیا ہے چنانچہ میرے نزدیک نئی شاعری کی جو اہم اور مرکزی خصوصیات ہیں اور جن کے لیے ہم بحیثیت مجموعی "جدیدیت" کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں، اس کی (جدیدیت کی) پہلی اہم خصوصیت فطری طور پر برگشتگی ہے۔ برگشتہ شخصیت کے بل پر اس نئے شاعر کی ایک علامتی اور حقائق پر مبنی تصویر ملاحظہ ہو۔

وحشی لفظوں کے جنگل میں
وہ اک ڈرا ہوا ساحر ہے
چادر اس کے خون میں لت پت
اور بدن زخموں کا گھر ہے
کہاں سدھارے؟ رستے گم ہیں
کسے پکارے؟ اندھیارا ہے
ہر جانب آواز اگی ہے
ہر ٹہنی پر میلی آنکھیں
کالے موٹے لب لٹکے ہیں
سر پر تاروں کا چھتا ہے

(وزیر آغا: شاعر)

ظاہر ہے کہ اب وہ زمانہ تو رہا نہیں جب دوسرے انسانوں کی طرح شاعر بھی خود فریبی اور جھوٹے بہلاووں کے سہارے زندہ رہ لیا کرتا تھا۔ جب وہ کچھ نہ ہونے کے باوجود بھی اپنے قلم کو تیغ براں اور خود کو اقلیم سخن کا تاج دار سمجھتا تھا اور خوش رہتا تھا۔ سماجی اور نفسیاتی علوم کی ترقیوں نیز سائنس اور

کی کے معتقدات کی وسعتوں اور ان کے نتائج سے واقفیت نے نئے انسان اور نئے شاعر کو عرفان و آگہی کی ایک نئی منزل پر لا کھڑا کیا ہے۔ اب اس میں اپنے آپ کو دھوکا دینے یا خیالی کھلونوں سے دل بہلانے کی نہ تو جرأت ہے اور نہ سکت ہے۔ وہ یہ محسوس کر رہا ہے کہ اس کے سامنے تمام راستے گم ہیں اور اس کے چاروں طرف قابلِ نفرت حالات کا اندھیرا چھایا ہوا ہے۔ صورت حال یہ بنی ہوئی ہے کہ آج نیا شاعر کسی خاص فلسفۂ حیات یا کسی خاص مذہبی نظریے کے دامن میں پناہ نہیں ڈھونڈ سکتا۔ وہ نظریے جنھیں پچھلی ترقی پسند نسل نے خود پر مسلط کر رکھا تھا آج بجائے خود مشکوک ہو گئے ہیں اور جو ہر نظریے یا فلسفے کے جہالت کی چادر کے نیچے بدترین قسم کے تعصبات کی پرورش کرتے ہیں۔ نئے شاعر نے ان نظریوں اور فلسفوں کو اپنے سامنے ٹوٹتے ہوئے دیکھا ہے اور ان کا بھرم بھی کھل چکا ہے۔

میں اک ایسا سرکش ہوں
جو ہر زمانے ہر راستے پر پہرہ دیتی ہستی سے جھگڑتا ہے
ان سے جو رستے بھر میرے پیچھے
جن سے آشتی جو ان سرکش کا خون دیتی ہے
کبھی بدلا ان کی جنت میں جا کر مجھ کو محسوس ہو
یہ سارے خیر اور مدبر
انسان کے اصلی دشمن ہیں

(باقر مہدی: نئی نظموں کے مجموعہ میں)

یہ برگشتگی نہ صرف نئی شاعری کے موضوع و مواد میں ملتی ہے بلکہ یہ ہیئت پر بھی اثر انداز ہوئی ہے۔ ہیئت کے سلسلے میں طویل نظموں کا کم و بیش خاتمہ، مختصر نظم کی مقبولیت اور غزل گوئی کا زبردست احیا اور ترقی اسی ذہنی برگشتگی کے نتائج ہیں۔ اب مواد کے اعتبار سے بھی چند اقتباسات ملاحظہ ہوں۔ غزلوں اور نظموں کے ان اقتباسات میں ہمیں وہ تمام درد و کرب اور درد و کرب کے مختلف روپ مل جاتے ہیں جن سے برگشتہ شخصیتوں کے اذہان دوچار ہوا کرتے ہیں۔

ہاتھ آیا نہیں کچھ رات کی دلدل کے سوا
ہائے کس موڑ پہ خوابوں کے پرستار گرے

(شکیب جلال)

دل اپنی آرزو کے گھروندے میں ہے اسیر
رستے تمام بند ہوئے ہیں غریب پر
نہ چھوڑتا ہوں سفینہ نہ چھوڑ سکتا ہوں
ہوا نے باندھ دیا جیسے بادباں سے مجھے

(شہزاد احمد)

مگر یہاں کی بستیوں میں کون ہے ؟
جو آس کی شکستہ لاٹ، سپاٹ، سرد ریت پر کھڑا رہے ...
کوئی نہیں

کوئی نہیں ...
تو کیوں نہ ان سبھی دشاؤں کو سمیٹ لیں !
تو کیوں نہ اور سو رہیں !

(احمد ہمیش : میں سو گیا)

وہ سرکس کا گھوڑا
پریشاں شہروں میں کرتب دکھاتا
تماشائیوں کے دلوں کو لبھاتا
تحیر، ہنسی، قہقہوں، تالیوں کی فضاؤں میں برسوں چھلانگیں لگاتا
اسی گاؤں کے ایک میلے میں پہنچا
خریدا گیا تھا جہاں سے وہ بچپن میں، لیکن وہاں اب ؟
وہاں کون تھا؟ اس کو پہچاننے والا کوئی نہیں تھا

(بلراج کومل : سرکس کا گھوڑا)

میں اپنے خول کے اندر سمٹ کر بیٹھ رہنا چاہتا ہوں
مجھے مینار کی کھڑکی سے جھک کر جھانکنے کی بھی ضرورت
کچھ نہیں ہے

(شمس الرحمٰن فاروقی : بیت عنکبوت)

کھلا یہ بھید کہ تنہائیاں ہی قسمت ہیں
اک عمر دیکھ لیا محفلیں سجا کر بھی

(ریاض احمد)

پھیلا ہوا تھا شہر میں تنہائیوں کا جال
ہر شخص اپنے اپنے تعاقب میں غرق تھا

(سلطان اختر)

سکوں ریت کا اک ذرہ ہے
جو ریت نے کھا لیا ہے
اسے ڈھونڈنے کی نہ کوشش کرو
اونٹ پر اپنی تنہائیاں لاد کر
پا برہنہ دہکتے ہوئے رہ گزاروں میں بھٹکا کرو
اور سرابوں کو دیکھو تو آنکھیں چرا لو
کہ سب ریت ہی ریت ہے
ریت ہی ریت ہے
ریت ہے ریت !!

(محمد علوی : ریت)

تہذیب کو تلاش نہ کر شہر شہر میں
تہذیب کھنڈروں میں ہے کچھ پتھروں میں ہے

(افضل منہاس)

یہ ممکن ہے ایسا ہی ہو، پر مرا ذہن اس کو نہیں مانتا
یہ کتابوں کی باتیں تو کاغذ کی پڑیوں میں

پلیٹا کے بیچو تو اچھا ہے
ان کا حقیقت سے کیا واسطہ ہے

(نثار ناسک : بے ڈھنگ لمحہ)

ان گنت نظموں اور غزلوں سے یہ چند اقتباسات نئی شاعری میں برگشتگی کے عنصر سے کچھ مختلف زاویوں کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتے ہیں۔ یہاں یہ موقع اور ضرورت تو نہیں ہے کہ مندرجہ بالا ہر اقتباس پر انفرادی طور سے بحث کی جائے۔ لیکن جہاں تک ان اقتباسات کے موضوع و مواد کا تعلق ہے ہم بحیثیت مجموعی کہہ سکتے ہیں کہ ان اشعار کے پیچھے ایک ایسی روح و ایک ایسا ذہن ہے جو اپنے آس پاس کے ماحول کی گندگیوں سے نہ صرف واقف ہے بلکہ ان سے پوری طرح بیزار ہے۔ اس ذہن کو یہ بھی احساس ہے کہ موجودہ زندگی نہ صرف بے رس ہے بلکہ پوری طرح کھوکھلی ہو چکی ہے۔ لوگ اشغال سے زیادہ سستی اور کھوکھلی نیز صرف لمحاتی شہرتوں کے پیچھے بھاگتے ہیں۔ انسان چلتے پھرتے سایوں سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے اور ان بظاہر سانس لیتے ہوئے زندہ سایوں کا بڑا المیہ یہ ہے کہ انھیں موجودہ صورت حال اور اپنے زوال سے آگہی نہیں۔ بے شمار انسانوں کے ہجوم پر آدمی صرف اپنے پیروں کی طرف دیکھتا ہے۔ اسے کسی دوسرے کی خبر نہیں۔ ہر شخص کسی نہ کسی دائرہ میں قید ہو کر رہ گیا ہے اور اس دائرہ کو توڑ کر باہر نکلنے کی نہ تو انسانوں میں ہمت ہے نہ خواہش۔ کسی بھی طرح کا مذہبی یا اخلاقی نظام کسی کے دکھ درد کا مداوا نہیں۔ چاروں طرف جھوٹی عزت کی طلب، دشنام طرازی اور ہر طرح کی بدعنوانی کا بازار گرم ہے؛ افواہیں ہماری زندگی کا اہم جزو بن گئی ہیں اور یہ کہ ساری دنیا آج ایک بڑی تجارتی منڈی کی حیثیت اختیار کر گئی ہے جہاں ہر شے کا وجود خرید و فروخت اور نفع و ضرر کے ترازو میں تلتا ہے۔ چنانچہ یہ نیا شاعر اس پورے ہنگامے میں کسی بھی طرف سے فریق بننا نہیں چاہتا۔ کیوں کہ ان حالات میں فریق بننے کا مطلب، کچھ برے آدمیوں کا ساتھ دے کر کچھ دوسرے برے آدمیوں کے خلاف بکنے جھکنے سے زیادہ کچھ نہیں۔ یہاں ایک اور نکتہ کی وضاحت کر دینا ضروری سمجھتا ہوں وہ یہ کہ ان دنوں کئی لوگ نئے شاعر کی اس برگشتہ خاطری کو فراریت سے تعبیر

کر رہے ہیں۔ یہ رجحان یا تو ان حضرات کی معصومیت کا نتیجہ کا ہے یا شرارت کا۔ اس کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ برگشتگی اور بے تعلقی فراریت نہیں۔ فراریت دراصل اس ذہنی اور عملی صورت حال کا نام ہے جب شاعر، ادیب اور دوسرے تخلیقی فنکار، عصری زوال آمادگی اور زوال پذیری سے نہ صرف خود مطمئن ہوں بلکہ ان زوال آمادہ عناصر کی تعریف و توصیف بھی کریں اور انھیں بہتر گردانیں۔ نئے شاعروں کا معاملہ یہ نہیں ہے۔ ان کی ہر برگشتہ تخلیق دراصل سماج اور اس کی کثافتوں کے خلاف ایک انٹلکچوئل احتجاج ہے۔ اس احتجاجی رجحان اور ذہنی بے اطمینانی اور ناآسودگی نے نئے شاعر کے خیالات و احساسات کا رُخ اس کی اپنی شخصیت کی طرف موڑ دیا ہے اب وہ مطلق اور افلاطونی تصورات کا جنازہ اپنے کاندھوں پر اٹھائے پھرنے کے بجائے اپنی ذات اور اس کے متعلقات کی مرکزیت اور اہمیت کو تسلیم کرتا ہے اور اسی ذات کے کونوں کھدروں میں حقائق کی جستجو کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کوئی آسان کام نہیں۔ اس میں دکھ زیادہ ہیں اور آرام کم۔

سیاحت ذات پر خطر ہے
ردائے شب، دور تک سمندر
لہو کی موجوں کی رہ گزر ہے

(شاذ تمکنت : سفر)

اس طرح نئی شاعری اور اس سے متعلق جدیدیت کی دوسری اہم خصوصیت 'انکشافِ ذات' ٹھہری ہے۔ جدیدیت کی طرح انکشاف ذات کی اصطلاح بھی خاصے الجھاووں کا شکار رہی ہے۔ بیشتر لوگ انکشاف ذات کا تعلق شاعر کی محض نجی اور داخلی زندگی تک محدود کر دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک انکشاف ذات والی شاعری   کے نشہ میں چور ایک ایسے ذہن کی شاعری ہے جسے دنیا و مافیہا کی کوئی خبر نہیں۔ بعض دوسرے لوگ انکشاف ذات کو کوئی ایسا نسخہ سمجھتے ہیں۔ جس کے ذریعہ شاعر، ابلاغ کو مکمل طور پر ختم کر کے قارئین کو الجھن میں مبتلا کر دیتا ہے۔ کچھ اور لوگ انکشاف ذات کو ایک ایسا دائرہ سمجھتے ہیں جس نے

"نئے اور مفید خیالات کا پورا نظام جو ۱۹۳۶ء کے جدید ادیبوں اور حالی دور آزاد کے یہاں ملتا ہے" درہم برہم کر دیا ہے۔ نئی شاعری کے سلسلے میں انکشافِ ذات ایک پہلو دار اصطلاح ہے۔ پہلی سطح پر اس کا تعلق نئی شاعری کی [illegible] اور [illegible] ست ہے۔ نئے شاعروں کے پیش رو شعرا، خواہ وہ عوامی شاعر ہی کیوں نہ ہوں نے اور [illegible] شاعروں کے [illegible] ایک طرح کا [illegible] بیانی [illegible] تھے۔ وہ ذات [illegible]

[illegible]

[illegible] تہذیب کا [illegible] کے بجائے [illegible] اصل شخصیت کو [illegible] کے [illegible] پیش کرتا ہے۔ اس طرح نئی شاعری میں [illegible] شاعر کی ذات کے آسودہ، ناآسودہ اور غیر آسودہ پہلو مل جاتے ہیں بلکہ اس شاعری میں شاعر کی انفرادی ذات کی پوشیدہ تمناؤں، محرومیوں، کامیاب و ناکام [illegible] نفسیاتی محرومیوں اور الجھنوں کا اظہار بھی ملتا ہے۔ علاوہ ازیں ہماری تہذیب نے جن بے اعتدالیوں اور بے راہ رویوں کو انسانی زندگی کا جزو لاینفک بنا دیا ہے ان کا ذکر بھی انکشافِ ذات والی شاعری میں ملتا ہے۔ انکشافِ ذات کے اس مخصوص پہلو کی مختلف سطحوں کی کچھ جھلکیاں ملاحظہ ہوں:

ہم نے لفظوں سے گوشت اور [illegible] کی بھیک نہیں مانگی
ہم چاہتے تو لفظوں کو جوڑ کر [illegible] بنا سکتے تھے، لیکن ہم نے [illegible] نہیں بنایا
کیوں [illegible] سے سوائے [illegible] کے کیا ہے

(احمد ہمیش: تجدید نمبر ۲)

یہ کائنات ہے میری ہی خاک کا ذرہ
میں اپنے دشت سے گزرا تو بھید یہ [illegible] (شکیب جلالی)

وہ وحشت کی طلب جو کی خوشی پائی
دل کو سب دنیا سمجھتے تھے بندگی [illegible] (ساقی فاروقی)

جیب خالی ہے
ذہن خالی ہے
دل [illegible] ہے
[illegible]
[illegible]

([illegible])

[illegible]
[illegible] ([illegible])

[illegible]
کہ جس نے ہم کو رلایا اسے رلایا ہیں
ابھی وصل سے دل تک کے بہتے دن
[illegible] (نور محمد)

میں نے جب میری آنکھوں میں آنسو دیکھے تب
سوچتا ہوں میرے بارے میں نہ جانے کیا کیا سوچتا ہو
کیا خبر کس لاشعوری موڑ پر سامنے سے آ چکا تو چھپ کر رکھ دیا ہو
عالی جو مسند پر میرے لئے میرے لئے بھی کوئی [illegible] ہے
اور جس سے میں واقف نہیں ہوں
[illegible] ([illegible])

وہ عورت [illegible] کے حد تک چلی گئی
[illegible] ([illegible])

جیسے جیسے آگے بڑھتا جا رہا ہوں
ٹوٹتا، مڑتا، سکڑتا جا رہا ہوں
کل
زمیں سے آسماں تک میں ہی میں تھا
آج
اک چھوٹا سا کمرہ رہ گیا ہوں ندا فاضلی : منسد

صحبتیں خوب ہیں خوش وقتی، غم کی خاطر
کوئی ایسا ہو جسے جان و جگر سے چاہوں
دل میں ہے ملاقات کی خواہش کی دبی آگ
مہندی لگے ہاتھوں کو چھپا کر کہاں رکھوں کشور ناہید

نئی شاعری میں انکشافِ ذات کی ایک اور سطح وہ ہے، جہاں شاعر اپنی نجی و داخلی شخصیت سے ہٹ کر، سماجی اور ثقافتی تجربوں میں اپنی ذات کو دریافت کرتا ہے۔ نئے شاعر پر آئے دن سماج دشمنی کا الزام لگایا جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ نیا شاعر سماج اور ہم عصر زندگی سے واقعی بے تعلق ہے (اس سلسلہ میں اوپر بحث کی جا چکی ہے) بلکہ اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ نیا شاعر سماج کو اس مخصوص عینک سے کیوں نہیں دیکھتا جو عینک اس کے پیش رو استعمال کیا کرتے تھے اور یہ کہ نیا شاعر موجودہ معاشرہ کو اس کی موجودہ شکل میں بخوشی قبول کر کے، اس کی قصیدہ خوانی کیوں نہیں کرتا۔ نیا شاعر ایسا اس لیے نہیں کرتا کہ وہ اپنی شاعری کو اربابِ اقتدار کی قصیدہ خوانی اور دنیاوی جاہ و جلال کے لیے استعمال کرنے کا قائل نہیں ہے[1] وہ حکومت اور سماج کے مقابلہ میں، فرد کی مرکزیت اور اس کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ وہ مخصوص سیاسی نظریوں کی عندی

---

[1] اس وقت میرے ذہن میں دو ایسے بھی نئے شاعر ہیں جو بہت ہی معمولی فائدے یا بہت ہی غیر اہم امداد کی خاطر، ایسے حضرات کی تعریف و تحسین کرتے ہیں جو اس کے اہل نہیں۔ یہ رویہ انفرادی طور پر نہ تو ان شاعروں کے لیے سودمند ہو سکتا ہے نہ تو نئی شاعری کے لیے اگرچہ ذاتی طور پر میں کسی

قبول کرنے کی بجائے اگر کوئی نظریہ رکھتا ہے یا رکھ سکتا ہے تو وہ ہے انسان دوستی اور انسان پرستی کا نظریہ۔ یہی وجہ ہے کہ نیا شاعر ایک طرف تو امریکی حکومت سے اس کی ویت نام اور دوسری فاششٹ پالیسیوں کے سبب سخت نفرت کرتا ہے تو دوسری طرف اسے ان امریکی شہریوں، شاعروں، ادیبوں اور دانشوروں سے محبت بھی ہے جو امریکی حکومت کی انسان دشمن پالیسیوں کے خلاف تحریری، تقریری اور عملی طور پر احتجاج کرتے رہتے ہیں۔ نئے شاعر کو ان امریکی سپاہیوں سے بھی ہمدردی ہے جنھیں ان کی مرضی کے خلاف جنگ کی بھٹی میں جھونک دیا جاتا ہے اور جنھیں دشمن فوجیوں کے ساتھ ساتھ معصوم بچوں، بے گناہ عورتوں اور کمزور بوڑھوں کے قتل پر مجبور کیا جاتا ہے۔ اسی طرح نیا شاعر چیکوسلوواکیہ پر روس کے جابرانہ حملہ کی مذمت کرتا ہے اور خود کو ان روسی شاعروں اور دانشوروں کا ہمنوا پاتا ہے جنھوں نے ہر قسم کی دھمکی اور مصیبت کی پرواہ کیے بغیر، کھلے طور پر حکومت روس کی مذمت کی ہے مگر ہمارا یہاں نسبتاً عمر رسیدہ شعرا و ادبا کی بڑی تعداد ذہنیت کی مشینی انداز میں دو مختلف خانوں میں بٹ گئی ہے۔ مشروط وفاداریاں، انھیں ایک وقت میں صرف کسی ایک ہی فریق کی مذمت کی اجازت دیتی ہیں اس لیے کہ ایسا کرتے ہوئے ان حضرات کے ذہنوں میں ہمیشہ حکومتیں اور سیاسی پارٹیاں رہتی ہیں، نہ کہ وہ بے بس اور مجبور عوام جو دائیں اور بائیں بازو کی سیاست کا شکار ہو رہے ہیں۔ نیا شاعر مظلومین کو (خواہ وہ احمد آباد کے ہوں، یا چیکوسلواکیہ کے یا ویت نام کے) افراد کی حیثیت سے دیکھتا ہے۔ وہ اس قسم کے جارحانہ واقعات کو کسی ایک مخصوص طبقہ یا جماعت کا نہیں بلکہ "انسان" کا نقصان

اپنے ادیب یا شاعر کے فن سے متعلق نہیں کرتا یا سمجھتا، لیکن یہ ضرور سمجھتا ہوں کہ مکمل ذہنی آزادی کے بغیر ادیب یا شاعر، بہتر چیزیں تخلیق نہیں کر سکتا۔ نئے شاعر کو ہر قیمت اپنی ذہنی آزادی برقرار رکھنی ہے اور اس کے لیے لڑنا چاہیے۔ ایسی لڑائی سے کوئی فائدہ نہیں کہ ہم کسی ایک شکنجہ سے آزاد ہو جائیں لیکن دوسرے اتنے ہی خطرناک یا اس سے زیادہ خطرناک شکنجہ کی گود میں پناہ لیں۔

سمجھا جاتا ہے کہ وہ مظلوموں کو صرف افراد کی حیثیت سے دیکھتا ہے بلکہ ہر مظلوم فرد کو اپنی ذات سے شناخت کرتا ہے۔ اس سلسلہ میں صرف ایک چھوٹی سی نظم پیش کرنا چاہتا ہوں جو کسی مخصوص واقعے کے پس منظر میں تو نہیں لکھی گئی لیکن جس میں شاعر نے اپنی ذات کو عام مظلوموں اور مصیبت زدگان سے شناخت کرنے کا عمل بڑی کامیابی سے برتا ہے اور جو نئے شاعر کی انسان دوستی اور انسان پرستی کا ثبوت ہے :

دکھے ہوئے دل ہیں میرا مذہب میرا عقیدہ
دکھے ہوئے دل
میرا حرم ہیں، میرے کلیسا، میرے شوالے
دکھے ہوئے دل
چراغ میرے گلاب میرے
دکھے ہوئے دل کہ روشنی بھی ہیں اور خوشبو بھی زندگی کی
دکھے ہوئے دل کہ زندگی کی عظمتیں ہیں
دکھے ہوئے دل جہاں کہیں ہیں
دکھے ہوئے دل مرا ہی دل ہیں
دکھے دلوں کو سلام میرا (عبید اللہ علیم : دکھے ہوئے دل)

اب تک نئے شعراء اور نئی شاعری کے بارے میں، اوپر جو باتیں کی گئی ہیں ان سے قارئین کو یہ اندازہ ضرور ہو گیا ہوگا کہ نئی شاعری کا رخ اب بجائے اجتماع کے افراد کی جانب ہے۔ نیا شاعر بھیڑ میں گم ہو جانے پر تنہا رہنے اور اپنی ذات میں

---

[1] حالیہ فسادات کے پس منظر میں قاضی سلیم، بلراج کومل، عادل منصوری، شہریار، محمد علوی، عمیق حنفی، شمس الرحمٰن فاروقی اور مرزا عزیز جاوید وغیرہ نے جو کچھ لکھا ہے اس کا مطالعہ ان خونی واقعات کے تعلق سے نئے شاعروں کے ردعمل اور رویہ کو سمجھنے میں مدد کرتا ہے۔ سینیئر شعراء میں سلیمان اریب کی نظم گہرے تاثر کی حامل ہے۔ ادھر سلیمان اریب کے یہاں جو شعری انحراف آیا ہے اس کی جھلک اس نظم میں بھی موجود ہے۔

گم شدگی کے عمل کو فوقیت دیتا ہے۔ چوں کہ گم شدگی اور تنہائی کا جنس یا اپنے سے گہرا تعلق ہوا کرتا ہے اس لیے جنسی حقیقت نگاری جدیدیت کی تیسری بڑی خصوصیت بن گئی ہے۔ جس طرح آج نئے شاعروں کے متعلق مختلف کونوں سے سماج دشمنی اور تنہائی پسندی وغیرہ جیسے "الزامات" لگائے جا رہے ہیں، اسی طرح انھیں جنس زدہ کہہ کر بھی مطعون کیا جا رہا ہے۔ [illegible] راشد اور اختر الایمان جیسے شاعر، جو خود بڑی حد تک سماجی سطح پر کم و بیش ایسے ہی حالات سے گزر چکے ہیں، جن سے آج نئے شاعر دوچار ہیں، ابھی اس سلسلے میں نئے [illegible]:

[illegible] دروں پہ رووں جن کے سامنے اس وقت
جو چار شانوں سے چھوٹیں تو بھوکی آنکھوں سے
زنانِ شہر کے پستان ناپیں

[illegible]

اس نظم میں [illegible] زنانِ شہر کے پستان [illegible] معزز شہروں کے مشہور سفید پوش حضرات کے [illegible] ہے [illegible] مجھے [illegible] کہنا ہے کہ جنسی حقیقت نگاری بھی دراصل [illegible] اس سماجی اور تجریدی [illegible] کے خلاف [illegible] جیسا کہ [illegible] ہیں۔ جنس [illegible] ایک ممنوعہ چیز رہی ہے۔ [illegible] عورتوں سے باتیں کرنا [illegible] ان کا ذہن [illegible] نہیں تھا کہ مرد اور عورت ایک دوسرے سے یکساں سطح پر مل سکیں۔ سماج میں عموماً عورتیں بیوی ہوتی تھیں یا لونڈی یا طوائف۔ دوست اور محبوب والی حیثیت عورتوں کو بہت بعد میں ملی۔ اوائل بیسویں صدی سے اور خصوصاً آزادی کے بعد سے عورتوں کی حیثیت میں تو تبدیلی آئی ہی لیکن عورتوں اور مردوں کے آپسی تعلقات کی نوعیت میں بھی مختلف سطحوں پر خاصہ فرق پڑا ہے۔ ایک طرف اگر علم نفسیات نے جنس کے ارتقا سے متعلق انکشافات کیے اور جنسی تعلقات کو از سرِ نو سمجھنے میں ہماری مدد کی تو دوسری طرف علم حیاتیات نے جنس کے "ٹیبوپن" کو خاصی حد تک کم کر دیا ہے چنانچہ "جنس" کی رو جس تلخ دھمک کے

ساتھ آج ہمارے ادب میں دار ہے وہ کسی لذتی جذبے کی پیداوار نہیں بلکہ ایک پیچیدہ اور روحانی مسئلہ ہے۔ جنس آج اتنا ہی سنجیدہ اور مقدس موضوع ہے جتنا جلال الدین رومی کے عہد میں تصوف تھا۔ آج جنس کو ایک زندہ، تخلیقی روحانی تجربہ بنا دیا گیا ہے۔ اس سے آج کے ادیب کو مفر نہیں۔"[1]

یہ صحیح ہے کہ ابھی نئی شاعری میں جنسی علائم اور استعاروں کے سلسلہ میں
فنی چابک دستی کے نمونے بکثرت تو نہیں ملتے جس کی ایک مثال
کے یہ مصرعے ہیں:

the wall ten years
rcle of a woman's darkness
r fire like a mouth

اور نہ ہی نئی شاعری میں ایسی وافر مثالیں ملتی ہیں، جن میں کی سی
بے تکلفی اور بے باکی مل سکے

تاہم نئی شاعری میں ایسی کافی مثالیں مل جاتی ہیں جن میں جنس کا استعمال تخلیقی انداز میں ہوا ہے۔ خوشی کی بات ہے کہ نئے شاعروں نے جنسی حقیقت نگاری کو مرد اور عورت کے جسمانی تعلق تک محدود نہیں رکھی بلکہ جنسی روابط اور جنسی دباؤ سے وابستہ کیفیات کو مختلف طریقوں سے نظم کیا ہے۔ مزید یہ کہ نئے شاعروں نے جنس کو بطور استعارہ، سماجی اور ثقافتی تنقید کے لیے بھی استعمال کیا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ جنس کے تعلق سے وہ ذہنی آوارگیاں اور جسمانی محرومیاں، جو دراصل جدید تہذیب کے تحفے ہیں، نئی شاعری کا موضوع بنی ہیں۔

جب تک شہوت اور عقیدت زندہ ہے
ٹیکسیوں، رکشوں اور بسوں کی مانگ بڑھے گی۔

اور تمہیں تنگ آکر پیدل چلنا ہوگا (عباس اطہر)
رگوں میں ناچ رہا ہے اک آتشیں زہراب
تری تلاش فقط جسم کا تقاضہ ہے

---

[1] ممتاز حسین: روایت اور تجربہ: (فتح محمد ملک کے مضمون "شاعری ناشاعری" سے نقل کیا گیا ہے۔

تری طلب کے تموز میں جل رہا ہے بدن
لہو لپکتا ہے کیا سنا نہیں تو نے
کہ میں نے روح کی دیوار ہی گرا دی ہے (ساقی فاروقی: دو [illegible])

نازک بدن، بدن کے افق پر چڑھے ہوئے
دو نیم وا گلاب کسی ایک ڈال پر [illegible]

کبھی کچھ ہمارے مقدر میں تھا۔
عورتیں بھی شرابیں بھی عشرت کدے بھی
مگر جسم مغموم تھے اور تھکیں
غروبِ تمدن کے نقطے پہ مرکوز تھا
اور آنکھیں
چمکتے ہوئے سرخ ناخونوں کی روشنی پر لڑی تھیں ([illegible]: [illegible])

تم نے جب کپڑے پہن کر جب زینہ عبور کیا، سب سنور رہے
چیونٹیاں سی چل رہی تھیں

اور اب تک چیونٹیاں سی چل رہی ہیں
آج جب میں درد کی دعوت میں شامل ہو رہی ہوں
کس لیے اس بے ضرر سی سرخ ٹیریلین کی ساڑی سے اپنا جسم ڈھانپوں
کل جو اس نے پیش کی تھی (ابل رشن اشرف : ایک نظم)

جنس کے تعلق سے نئے شاعروں کے رویے کے چند پہلو ان مثالوں کے ذریعہ پیش کیے گئے ہیں۔ میرے خیال میں ان مثالوں میں کہیں جنسی گھٹن اور جنس زدگی جیسے عناصر نہیں ملتے جس کے لیے نئے شاعروں کو برا بھلا کہا جاتا ہے۔ نہ ان میں محض پرورژن کی وہ خصوصیت ہے جس کی مثال ہمیں میرا جی کے یہاں ملتی ہے۔ یوں جنس کے ابھی اور بھی کئی پہلو ہیں جن کی طرف نئے شاعروں کو توجہ کرنی چاہیے، ایک جنس پر ہی کیا موقوف، ہماری پوری زندگی میں ہزاروں بلکہ

لاکھوں موضوعات بکھرے پڑے ہیں! ابھی حال ہی میں قاضی سلیم نے لاولدیت کے موضوع پر ایک بہت ہی عمدہ نظم لکھی ہے۔ اس نظم میں بے اولاد شخص کی زندگی کا سارا درد و کرب جمع کر دیا گیا ہے، اور جس طرح ایک بالکل ہی نئی زمین کو توڑا گیا ہے وہ نئی شاعری کے خوش آیند بات ہے۔ اس نظم کے آخری چند مصرعے دیکھیے:

نیند سے اٹھو
مگر کون ہے
دھری آواز
بھری بستی سے بھلا کیوں بھرنا
کاٹ کر دانتوں سے انگلی دیکھیں
زخم کی ٹیس تو میری شب ہست ہوگی
(قاضی سلیم)

بالکل اسی طرح مد جوئی کا پھیلا ہوا ہیٹ بھی نظم کا موضوع بن سکتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ نئی شاعری کی ترقی اور وسعت کا دارومدار ہیئت اور اسلوب سے زیادہ موضوع کے انوکھے پن اور ندرت پر ہوگی۔ نئے شاعروں نے اردو شاعری کے لیے قابل قدر کام کیا ہے لیکن انھیں ابھی بہت کچھ کرنا ہے۔ میں یہاں کسی خاص شاعر یا دو ایک شاعروں [illegible] نہیں چاہتا ہوں کا لیکن ابھی نئے شاعروں کو چاہیے کہ وہ تھوڑی دیر کے لیے رک کر دور بینی [illegible] سے کام لیں۔ اگر وہ یہ سمجھتے ہیں کہ ان کے پاس نئے موضوعات کا خزانہ ختم ہوگیا ہے اور وہ اپنے آپ کو دہرانے لگے ہیں، تو بہتر ہے کہ شعر نہ کہیں، کیوں کہ دہرانے سے رسائل کے صفحات تو برباد کیے جا سکتے ہیں لیکن شعری ساکھ میں کوئی اضافہ نہیں ہوسکتا۔ خیر، ان باتوں سے الگ ہٹ کر ایک بار پھر یاد دلا دوں کہ نئی شاعری اور اس کی جدیدیت کی خصوصیتیں ہیں: برگشتگی، انکشافِ ذات اور جنسی حقیقت نگاری۔ کیا اب بھی ان حضرات کو جو وقتاً فوقتاً نئے شاعروں کی فہرست میں اپنا نام ڈال دیتے ہیں، اپنے نئے شاعر نہ ہونے کا یقین نہیں آیا — ؟

شمس الرحمن فاروقی

شمس الرحمن فاروقی ۳۰ دسمبر ۱۹۳۵ء کو اعظم گڑھ کے ایک گاؤں کوریا پار میں پیدا ہوئے۔ گھرانہ علم و ادب کا متوالا تھا۔ والد محمد خلیل الرحمن فاروقی شعری ذوق رکھتے تھے۔ شمس الرحمن فاروقی کی ابتدائی تعلیم اعظم گڑھ میں ہوئی۔ میٹرک کا امتحان گورکھپور سے پاس کیا۔ بی اے کا امتحان بھی وہیں سے پاس کیا۔ ۱۹۵۵ء میں الہ آباد یونیورسٹی سے انگریزی کی ڈگری ایم اے کرنے کے بعد تین سال تک مختلف کالجوں میں پڑھاتے رہے۔ ۱۹۵۸ء میں انڈین پوسٹل سروس میں شامل ہوئے اور ترقی کرتے ہوئے ماسٹر جنرل کی حیثیت سے جون ۱۹۹۴ء میں ریٹائر ہوئے۔ شمس الرحمن فاروقی ڈائرکٹر ترقی اردو بورڈ کی حیثیت سے بھی اپنے فرائض انجام دے چکے ہیں۔ ۱۹۹۷ء میں توسیعی لیکچر دینے کے لیے امریکہ گئے۔ شمس الرحمن فاروقی بین الاقوامی شہرت رکھتے ہیں۔ انھوں نے دوران تعلیم ایک پرچہ گلستاں نکالا تھا جس میں ان کے افسانے، مضامین اور منظومات شامل ہوتی تھیں۔

انھوں نے رسالہ شب خون کا اجرا کیا۔ یہ رسالہ ان کی ادارت میں جدیدیت کے رجحان کا ترجمان بن گیا۔ شمس الرحمن فاروقی ایک اچھے شاعر اور نقاد کی حیثیت رکھتے ہیں۔

تصانیف :

(۱) گنج سوختہ (شاعری)، (۲) شعر، غیر شعر اور نثر (۳) لفظ و معنی (۴) تنقیدی افکار (۵) افسانے کی حمایت میں (۶) سبز اندر سبز (شاعری) (۷) شبات و ثنی (۸) عروض، آہنگ اور بیان (۹) انتخاب اردو کلیات غالب (۱۰) شعر شور انگیز (چار جلدیں)۔

ہے لیکن ایک غیر تنقیدی آلے کے طور پر ذوق انتہائی کار آمد چیز ہے۔ تنقید کی دنیا میں ذوق کا اعتبار اس لیے نہیں ہے کہ ذوق، ہمیں حسن کا ایک عمومی علم تو بخشتا ہے لیکن یہ نہیں بتاتا کہ فلاں فن پارے میں حسن کیوں ہے۔ ذوق یہ تو بتا سکتا ہے کہ

در دشت جنونِ من جبریل زبوں صیدے
یزداں بکمند آور اے ہمتِ مردانہ

اور

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے
خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

اگرچہ تقریباً ہم مفہوم شعر ہیں لیکن فارسی شعر اردو شعر سے بہت زیادہ خوبصورت ہے لیکن ذوق یہ نہیں بتا سکتا کہ فارسی شعر کی خوب صورتی کہاں ہے اور کیوں ہے۔ یعنی ذوق اگر بہت ہی صحیح ہو تو وہ اتنا تو کر دے گا کہ آپ اچھی اور خراب، معمولی و غیر معمولی وغیرہ شاعری کو الگ کر سکیں گے۔ لیکن تجزیے کے عمل سے بے بہرہ ہونے کی وجہ سے ذوق اپنی تمام صحت اور سلیم الطبعی کے باوجود کیوں اور کیسے کا جواب دینے پر قادر نہیں ہوتا۔ ذوق کی بے اعتباری کی دوسری وجہ یہ ہے کہ مختلف پس منظری حرکات اور عوامل کا پابند ہونے کی وجہ سے وہ ہمیشہ صحیح فیصلہ نہیں کر پاتا۔ اگر ایسا ہوتا تو دنیا کے مختلف شعرا کی اپنے اپنے زمانے میں صاحبِ ذوق لوگوں کے ہاتھوں وہ درگت نہ بنتی جو بنتی آئی ہے۔ نقاد بے ذوق یا بد ذوق نہیں ہوتا، لیکن وہ محض اپنے ذوق پر بھروسہ نہیں کرتا۔ ممکن ہے کہ وہ اپنے طریقۂ کار میں ذوق کو ایک آغازی جگہ دیتا ہو لیکن ذوق کی پیدا کردہ یا عطا کردہ آغازی آگاہی کو وہ اس وقت تنقیدی فیصلے کی شکل دیتا ہے جب وہ آگاہی اصولِ نقد کی بھی روشنی میں درست ثابت ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو قاری اور نقاد میں کوئی فرق نہیں رہ جائے گا۔

شعر فہمی ایک تنقیدی عمل ہے، اس کی سب سے بڑی خوبی یا قوت یہ ہے کہ یہ ذوق کے پیدا کردہ ردِ عمل کے بعد بروئے کار آتا ہے۔ مثلاً جب میرا ذوق مجھے بتاتا ہے کہ در دشت جنونِ من ... بہتر شعر ہے تو میں شعر فہمی کی کوشش کرتا ہوں

شمس الرحمٰن فاروقی

صاحبِ ذوق قاری اور شعر کی پرکھ

کیا کوئی قاری صحیح معنی میں صاحبِ ذوق ہو سکتا ہے؟ مجھے افسوس ہے کہ اس سوال کا جواب نفی میں ہے۔ کیا کسی ایسے قاری کا وجود ممکن ہے جس کی شعر فہمی پر ہم سب کو، یا اگر ہم سب کو نہیں تو ہم میں سے بیشتر لوگوں کو اعتماد ہو؟ مجھے افسوس ہے کہ اس سوال کا بھی جواب نفی میں ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ قاری صاحبِ ذوق ہوتا ہی نہیں یا ہر قاری کی شعر فہمی ناقابلِ اعتماد ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ شاعر قاری کے وجود یا قاری کے وجود کی ضرورت کا منکر ہو سکتا ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ چوں کہ معینی حیثیت سے صاحبِ ذوق اور صاحبِ فہم قاری کا وجود فرضی نہیں تو مشتبہ ضرور ہے، لہٰذا شعر فہمی کی تمام کوششیں بے کار ہیں۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ مشکل یا مبہم یا ناپسندیدہ شاعری کو مطعون کرتے وقت ہم صاحبِ ذوق یا سمجھدار پڑھے لکھے قاری کے جس تصور کا سہارا لیتے ہیں وہ فرضی ہے۔ یہ شکایت کہ فلاں نظم یا فلاں شاعر خراب ہے یا ناپسندیدہ ہے کیوں کہ وہ پڑھے لکھے یا صاحبِ ذوق قاری کی گرفت میں نہیں آتی، غیر منطقی شکایت ہے اور یہ دلیل کہ چوں کہ پڑھے لوگوں کو بھی فلاں نظم سے لطف اندوز ہونے کے لیے شرح کی ضرورت پڑتی ہے لہٰذا فلاں نظم خراب ہے یا ناپسندیدہ ہے، سرے سے کوئی دلیل ہے ہی نہیں۔

ان مسائل کی تفصیل میں جانے سے پہلے دو چار بنیادی باتوں کی وضاحت ضروری ہے۔ اول تو یہ کہ تنقیدی آلے کے طور پر ذوق بالکل بے کار اور ناقابلِ اعتبار

اور نتیجے کے طور پر مجھے محسوس یا معلوم ہوتا ہے کہ موضوع کی تقریباً وحدت کے باوجود خودی کو کر بلند اتنا ... معنی کے اعتبار سے کم تر ہے اس لیے میں اسے کم تر شعر سمجھنے میں حق بجانب تھا۔ یہ بات ملحوظ خاطر رکھیے کہ تنقیدی عمل سے میری مراد نقاد کا عمل نہیں ہے۔ یعنی شعر فہمی ایک تنقیدی عمل تو ہے لیکن نقاد کا عمل محض شعر فہمی نہیں ہے۔ شعر فہمی نقاد کے عمل کا ایک چھوٹا سا حصہ ہے۔ اتنا چھوٹا کہ اکثر تنقیدوں میں اس کی کارفرمائی کے علامات زیر زمین ہی رہتے ہیں۔ مثلاً غالب پر کوئی اعلیٰ درجہ کا تنقیدی مضمون اس وقت جنم لیتا ہے جب نقاد اپنے ذوق اور اپنی شعر فہمی کی صلاحیت کو پوری طرح استعمال کر کے چند شعروں پر مخصوص نتائج تک پہنچ چکا ہوتا ہے اور پھر ہمیں ان نتائج سے مطلع کرنا شروع کرتا ہے۔ یہ بات درست ہے کہ کچھ تنقیدیں جو کسی مخصوص مقصد کے لیے لکھی جاتی ہیں، محض شعر فہمی تک محدود رہتی ہیں۔ لیکن نقاد کا عمومی عمل شعر فہمی سے وسیع تر میدان میں ہاتھ مارتا ہے۔ بنیادی نکتہ یہ ہے کہ ہمارا ذوق اکثر ہمیں بتاتا ہے کہ فلاں فن پارہ اچھا یا برا ہے لیکن ہم جب شعر فہمی کی منزل سے گزرتے ہیں تو پتہ لگتا ہے کہ ذوق کی فراہم کردہ اطلاع واقعی درست تھی یا نہیں۔ ایسا بھی ہو سکتا ہے کہ ذوق نے ہمیں بتایا ہو کہ یہ شعر بہت اچھا ہے لیکن شعر فہمی کے بعد معلوم ہوا ہو کہ شعر نہایت معمولی ہے۔ اسی طرح یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہمارے ذوق نے کسی شعر کو بہت خراب کہا ہو لیکن شعر فہمی کے بعد اس اطلاع کی تردید ہو گئی ہو۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شعر فہمی نے ذوق کی فراہم کردہ اطلاع کی توثیق و تصدیق کی ہو۔ اوپر میں نے جو یہ کہا ہے کہ نقاد کا عمومی عمل شعر فہمی سے وسیع تر میدان میں ہاتھ مارتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ نقاد ہمیں شعر فہمی کے عمل کے لیے پہلے سے زیادہ باصلاحیت بنا دیتا ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے ایک بات کی طرف اور اشارہ کر دوں۔ ابھی میں نے کہا کہ اقبال کے محولہ بالا شعر موضوع کے اعتبار سے تقریباً ایک ہیں۔ لیکن ایک بہتر ہے اور ایک کم تر، کیوں کہ بہتر شعر معنی کے اعتبار سے بہتر ہے۔ اس کا مفہوم یہ نکلتا ہے کہ موضوع کی وحدت کے باوجود فن پاروں میں معنی کی کمی زیادتی یا معنی کی ابتری بہتری ممکن ہے۔ اس سلسلہ میں اپنے معروضات میں کسی اور مضمون میں

پیش کروں گا۔ فی الحال یہی کہنا ہے کہ شعر فہمی کا مسئلہ پیدا ہی اس وجہ سے ہوتا ہے کہ موضوع کے اعتبار سے واحد ہونے کے باوجود فن پاروں میں معنی کا فرق لازم ہو جاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو چھوٹے بڑے، معمولی، غیر معمولی شعر کی تفریق تو بعد کی بات ہے، شعر فہمی کی ضرورت ہی باقی نہ رہے گی۔ بس یہ کہنا کافی ہوگا۔ فیض کی نظم یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر اور ساحر کی نظم نشیب [illegible] یہ دونوں کو مستقل پیکر طلوعِ آزادی کے بعد دانشوروں کے ذہن میں پیدا ہونے والی مایوسی کی تصویر پیش کرتی ہے۔ بس مماثلت تو [illegible] لیکن فن [illegible] سے تنقید تو کیا بیان بھی کا بھی حق نہیں ادا ہوتا۔ دونوں نظمیں ہم موضوع ہیں دونوں تقریباً ایک ہی زمانے میں لکھی گئی ہیں۔ لیکن دونوں نظمیں مختلف ہیں اس لیے کہ دونوں کے معنی میں مکمل مماثلت نہیں ہے۔ کوئی دو شعر یا دو نظمیں یا دو فن پارے مکمل طور پر مماثل و مشابہ نہیں ہو سکتے اگر کوئی فن پارہ کسی مکمل مماثل وہی فن پارہ ہو سکتا ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کسی انسان کا مکمل ہم شکل وہی انسان ہو سکتا ہے کوئی دوسرا انسان نہیں۔ حتیٰ کہ اس کی تصویر بھی نہیں۔ لہٰذا شعر فہمی وجود میں آتی ہے یہ سمجھنے اور سمجھانے کے لیے کہ مختلف فن پاروں میں کیا معنی ہیں اور وہ آپس میں ایک دوسرے سے کس طرح اور کس درجہ مختلف ہیں۔

367

ان توضیحات کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ:

۱۔ باذوق قاری وہ ہے جو ہمیشہ نہیں تو اکثر و بیشتر اچھے اور خراب فن پاروں میں فرق کر سکے۔

۲۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ایسا قاری حتی الامکان تعصبات، پس منظری مجبوریوں اور ناواقفیتوں کا شکار نہ ہوگا۔

۳۔ شعر فہم قاری وہ ہے جو ذوق کی بہم کردہ اطلاعات کو پرکھ سکے۔

۴۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ شعر فہم قاری ذوق پر مکمل اعتماد نہیں کرتا۔

۵۔ اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ شعر فہمی کا کمال یہ ہے کہ قاری ان فن پاروں سے بھی لطف اندوز ہو سکے جو اسے پسند نہیں آتے یا جنھیں اس کے ذوق نے

خراب قرار دیا تھا۔

۶۔ باذوق اور شعر فہم قاری میں سب سے اہم قدر مشترک یہ ہے کہ دونوں کو زبان فہمی کے مرحلے میں کوئی مشکل نہیں ہوتی۔ ظاہر ہے کہ جب تک آپ شعر کے الفاظ نہ سمجھیں گے آپ کا ذوق متحرک نہ ہو سکے گا اور نہ ہی آپ شعر فہمی شروع کر سکیں گے۔ لہٰذا قاری صاحب ذوق ہو یا شعر فہم یا دونوں، اس کا پڑھا لکھا ہونا ضروری ہے۔

آپ غور فرمائیں کہ یہ شرائط میں نے اپنی مرضی سے نہیں عائد کیے ہیں۔ ذوق اور شعر فہمی کے توام تصورات کا تقاضا ہی ہے کہ صاحب ذوق اور شعر فہم ہو تو ایسا ہو۔ لیکن میں نے جو شروع میں کہا ہے کہ صحیح معنی میں صاحب ذوق قاری کا وجود ممکن نہیں ہے اور نہ ہی کسی ایسے قاری کا وجود ممکن ہے جس کی شعر فہمی پر بیش تر لوگوں کو اعتماد ہو تو اس معنی میں نہیں کہ مندرجہ بالا شرائط ایسے ہیں جن کا پورا ہونا کسی انسان کے لیے عملاً و عقلاً محال ہے۔ میں فرض کیے لیتا ہوں کہ ایسے انسان کا وجود عقلاً اور عملاً ممکن ہے جس میں وہ تمام خواص موجود ہوں جن کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے لیکن پھر بھی یہ نتیجہ نکالتا ہوں کہ عینی حیثیت سے صاحب ذوق اور شعر فہم قاری کا وجود ممکن نہیں ہے۔ اور اس نتیجے کے بعد یہ دعویٰ کرتا ہوں کہ جب لوگ صاحب ذوق یا شعر فہم قاری کے حوالے سے کسی فن پارے کی تعریف یا تنقیص کرتے ہیں تو دراصل اپنا اور صرف اپنا حوالہ دیتے ہیں۔ یہ لوگ شاعری کے ابہام کے خلاف احتجاج کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ شاعروں نے قاری کو بالکل نظر انداز کر دیا ہے۔ انھیں اگر ایسی شاعری کرنا ہے تو اس کی شرح، و پرچہ ترکیب استعمال بھی ساتھ ہی ساتھ کیوں نہیں شائع کراتے۔

درحقیقت یہ لوگ ان شعرا سے بھی زیادہ ابہام اور اشکال کے قائل ہیں جن کے یہ شاکی رہتے ہیں کیوں کہ ان کی نظر میں صرف وہی نظم مبہم یا مشکل یا خراب ہے جسے وہ خراب یا مبہم یا مشکل کہیں۔ وہ ہزاروں کی اس اکثریت کو، جو ایسی بہت سی نظموں کو مبہم یا مشکل یا سرے سے مہمل اور ناقابل فہم کہتی ہے جو ان کی (یعنی احتجاج کنندگان کی) سمجھ میں آجاتی ہیں، بالکل نظر انداز کر دیتے ہیں۔

میرا دوسرا دعویٰ یہ ہے کہ کسی شاعر کا مثالی قاری صرف وہ شاعر ہی ہو سکتا ہے کوئی دوسرا شخص مثالی شعر فہم ہو ہی نہیں سکتا۔ لہٰذا وہ لوگ جو کسی مثالی قاری کے حوالے سے کہتے ہیں کہ فلاں نظم اس کی بھی سمجھ سے بالاتر ہے اس لیے کہ وہ نظم یقیناً خراب یعنی معنی سے عاری ہوگی، دراصل ایک ناممکن بات کہتے ہیں، کیوں کہ اپنی نظم کا مثالی قاری اگر خود شاعر ہی ہے تو جو بھی ہے اس مثالی قاری کے لیے وہ نظم بے معنی نہ ہوگی۔ لہٰذا یہ تمام دعوے کہ فلاں نظم کو ایک مثالی قاری بھی، جو انتہائی عالم، شعر فہم اور باذوق ہے، نہیں سمجھ سکتا اور ان دعووں سے یہ نتیجہ نکالنا کہ فلاں نظم یقیناً بے معنی ہے، غیر تنقیدی اور لاطائل عمل ہیں۔

میں اس بات کا اعادہ کر دینا چاہتا ہوں کہ میرا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ معنی حیثیت سے صاحب ذوق کا وجود نہیں، یا اگر شاعر کا مثالی قاری خود شاعر ہی ہو سکتا ہے تو ہر شعر سے لطف اندوز ہونے، اس کو پسند ناپسند کرنے، اس کی تفہیم و تجزیہ کرنے کے تمام اصول و عوامل بے معنی یا فضول یا لاحاصل ہیں۔ میں صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ شاعری کو مطعون کرنے والوں نے صاحب ذوق اور صاحب فہم قاری کے جن تصورات کا سہارا لے کر اسے مطعون کیا ہے وہ تصورات ہی سرے سے غیر تنقیدی اور فرضی ہیں ورنہ ایسا نہیں ہے کہ اچھے برے شعر کی تمیز یا شعر کی تفہیم ممکن نہیں ہے۔ دراصل یہ ہے کہ لوگوں نے ہوائی اور فرضی باتیں کہ جدید شاعری کو لعنت ملامت کرنے کے لیے تین تصورات وضع کیے تو کر ڈالا ہے۔ یہ تو کہا نہیں جاتا کہ فلاں نظم میری سمجھ میں نہیں آتی، اس میں میرا ہی قصور ہوگا۔ لہٰذا فوراً ایک فرضی صاحب ذوق یا صاحب فہم پڑھے لکھے قاری کا تصور گڑھ لیا اور اس کے حوالے سے کہہ دیا کہ جب نظم ایسے ایسے جید لوگوں کی سمجھ سے باہر ہے تو قصور نظم ہی کا ہوگا۔ ہم تو بری الذمہ ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ بعض نظمیں مہمل ہوں۔ یہ ممکن ہے کہ بہت ساری جدید شاعری جسے لوگ خراب قرار دیتے ہیں واقعی خراب یا مہمل ہو۔ لیکن اس کی دلیل یہ نہیں ہو سکتی کہ صاحب ذوق اور پڑھے لکھے قاری اسے خراب کہتے ہیں۔ اس کی دلیل اگر ہوگی تو یہ کہ تنقید کے معیار اور اصول کی روشنی میں یہ خراب یا مہمل ٹھہرتی ہے۔

صاحبِ ذوق اور صاحبِ فہم قاری کے حوالے سے شعر کو پرکھنے والوں کا تجزیہ کیا جائے تو ان کے رویے کے تین پہلو آسانی سے دکھائی دیتے ہیں :

(۱) یہ لوگ اس قاری کو نظر انداز کر دیتے ہیں جس کا معیار ان سے پست تر ہوتا ہے۔

(۲) یہ لوگ اس شاعری کو قبول کر لیتے ہیں جو ان کی سمجھ میں آجاتی ہے اور

(۳) یہ لوگ اس شاعری کو مشکوک کرتے ہیں جو ان کی سمجھ میں نہیں آتی۔

اس تجزیے میں پہلی صورت حال سب سے زیادہ اہم ہے کیونکہ اسی سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ ہر شخص صاحبِ ذوق اور صاحبِ فہم قاری کا [illegible] شعور رکھتا ہے۔ اور یہ تصور بعینہٖ اس شخص کی ذہانت، شعر فہمی اور علمی سطح کا تعین کرتا ہے۔ مثلاً ایک شخص ندا فاضلی کے اس شعر کو شرح طلب، مہمل اور ناقابل قبول گردانتا ہے؎

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا
کھڑکی کا پردہ کھینچ دیا رات ہو گئی

وہ کہتا ہے کہ کوئی بھی صاحبِ ذوق یا صاحبِ فہم قاری اس شعر کو نہیں سمجھ سکتا، لیکن وہ غالب کے شعر؎

نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
جس کے بازو پر تری زلفیں پریشاں ہو گئیں

کے بارے میں یہ بات نہیں کہتا۔ اسے اس بات کی کوئی شکایت نہیں ہوتی کہ غالب نے لفظ "پریشاں" جس معنی میں استعمال کیا ہے وہ عام مفہوم سے مختلف، لہٰذا شرح طلب ہے۔ ظاہر ہے کہ ہزارہا قاری ایسے ہوں گے جن کے لیے لفظ "پریشاں" کے نسبتاً غیر معمولہ استعمال کی وجہ سے غالب کا یہ شعر ناقابلِ فہم ہوگا۔ نریش کمار شاد کی شرحِ غالب میں ایسی کئی مثالیں نظر آتی ہیں جہاں انھوں نے لفظ کے غیر معمولہ استعمال کو نہ سمجھ کر شعر کا مطلب خبط کر دیا ہے۔ اس حد تک تو ٹھیک لیکن اس کی مثالیں دوسروں کے یہاں بھی تلاش کی جا سکتی ہیں۔ کمال احمد صدیقی نے [illegible] مروجہ کی تنقید میں ایک جگہ مندرجہ ذیل مصرع :

افسانۂ زلفِ یار سر کر

کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ مصرع غالب کا نہیں ہو سکتا، کیوں کہ افسانہ سر کرنا مہمل ہے، غالب ایسا مہمل محاورہ کیوں لکھ سکتے تھے۔ قصہ سر کرنا تو سنا ہے افسانہ سر کرنا کس نے سنا ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ سر کردن بمعنی آغاز کردن فارسی میں مشہور محاورہ ہے۔ اب جن لوگوں کو یہ محاورہ معلوم ہے وہ اس مصرع کو مہمل نہ کہیں گے، لیکن جن کو نہیں معلوم ہے ممکن ہے کہ وہ اسے مہمل کہہ دیں۔ یعنی دونوں صورتوں میں ان لوگوں کا خیال لغت و محاورہ سے متعلق معلومات پر مبنی ہے یا نہیں ہیں۔ جس شخص کو سر کردن کا محاورہ معلوم ہے وہ اس کی شرح ٹھیک کرے گا لیکن وہ یہ کیوں جانے گا کہ ایسے بھی لوگ ہوں گے جنھیں اس محاورے کی خبر نہ ہوگی ان کے لیے مصرع "افسانۂ زلف یار سر کر" بھی مہمل ہو سکتا ہے۔ اب دیکھیے کہ اس مصرع کی روشنی میں غالب کی اہمیت کا مسئلہ دو شخصوں کے سامنے درپیش ہے۔ دونوں صاحب ذوق اور صاحب فہم قاری کی تعریف پر ایمان رکھتے ہیں۔ ان میں سے ایک جو محاورہ سے ناواقف ہے بحث کرتا ہے کہ غالب بہت مہمل گو تھے کیوں کہ صاحب ذوق لوگ بھی "افسانۂ زلف یار سر کر" کو نہیں سمجھ پاتے کہ یہ کیا ہے؟ دوسرا کہے گا آپ غلط کہتے ہیں۔ صاحب ذوق لوگوں کی نظر میں غالب بالکل مہمل گو نہیں تھے۔ یہ مصرع بالکل صاف ہے۔ دونوں کے نتائج بھی غلط ہیں اور دلائل بھی۔

لیکن میں نے غالب کی مثال شاید غلط رکھی ہے۔ ابہام کے دفاع میں جو کچھ کہا جاتا ہے اس میں غالب کا تذکرہ ضرور ہوتا ہے۔ میں ابہام کا دفاع نہیں کر رہا ہوں۔ میں تو صاحب ذوق اور صاحب فہم یا پڑھے لکھے قاری جیسی اصطلاحوں کی فضولیت ثابت کر رہا ہوں۔ لیکن آپ کو خیال گزر سکتا ہے کہ غالب کے کلام سے مثال دے کر تو کوئی کچھ بھی ثابت کر سکتا ہے۔ لہذا دوسری مثالوں پر غور کیجیے۔ ہمارا نکتہ چیں جو صاحب ذوق و فہم قاری کے حوالے سے کہتا ہے کہ احمد ہمیش کی نظمیں ناقابل فہم لہذا ناقابل قبول ہیں، اور ان کو قبول کرنا تو بڑی بات ہے، ان پر غور کرنے سے پہلے ان کی شرح مانگتا ہے۔ مومن کے اس شعر کو خوشی خوشی

قبول کرتا ہے ؎

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

اور کہتا ہے صاحب اس طرح کی صاف سادہ اور خوب صورت شاعری ہو تو کیا خوب ہے۔ کوئی صاحب ذوق قاری اس شعر کو نا قبول نہیں کر سکتا۔ لیکن وہ یہ بھول جاتا ہے کہ بہت سے قاری ایسے ہوں گے جن کے لیے اس شعر کا قول محال بالکل ناقابل فہم ہوگا۔ وہ کہیں گے یہ کیوں کر ممکن ہے کہ جب کوئی بھی موجود نہ ہو تو معشوق موجود ہو۔ معشوق تو وہاں تھا ہی نہیں۔ وہ کہاں سے آ پڑا؟ وہ گویا کی ذو معنویت پر بھی پریشان ہوں گے اور سوچیں گے کہ "گویا" گفتن کا اسم فاعل ہو یا بمعنی جیسے ہو؟ وہ لوگ اس شعر کی شرح طلب کرنے میں حق بجانب ہوں گے۔ لیکن ہمارا صاحب ذوق قاری ایسے لوگوں کے تقاضوں کو نظر انداز کر جاتا ہے کیوں کہ اس کے لیے یہ شعر سہل الفہم ہے لہذا اسے ان لوگوں کی کوئی فکر نہیں ہوتی جو اس کے معنی سمجھنے میں بھٹک سکتے ہیں۔ وہ یہ بھول جاتا ہے کہ اس طرح اگر ہر شخص اپنے اپنے معیار سے شرح مانگتا رہا تو ع

تعریف اس خدا کی جس نے جہاں بنایا

کی بھی شرح [illegible] لازم آئے گی۔

اس سلسلہ کو ذرا اور پھیلائیے تو اور بھی زیادہ مشکل صورت حال سامنے آتی ہے۔ سب "صاحب ذوق" قاری ہر بات پر تو متفق ہو نہیں سکتے اور نہ سب لوگ ہر بات پر مختلف ہو سکتے ہیں۔ لہذا ہر شخص اپنے اپنے صاحب ذوق قاری کے معیار سے مختلف نظموں، اشعار کی شرح طلب کرے گا یا انھیں مہمل اور ناقابل قبول ٹھہرائے گا۔ انجام کار یہ ہوگا کہ شاعری کا تقریباً تمام سرمایہ ناقابل قبول، شرح طلب اور مہمل ہے۔ آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ فلاں بہت بڑے نقاد نے فلاں نظم کو مہمل کہا ہے لہذا ہم بھی اسے مہمل کہیں گے۔ اول تو ہر بڑے نقاد کی ایک رائے کے مقابلہ میں کسی دوسرے بڑے نقاد کی رائے پیش کی جا سکتی ہے لیکن پتے کی بات یہ ہے کہ کوئی بھی نقاد ایسا نہیں ہے جس کی ہر بات سے سو فی صدی

متفق ہوں۔ پھر کیا وجہ ہے کہ کسی مخصوص نظم یا مخصوص شاعر یا کسی مخصوص قسم کی شاعری کے بارے میں اس نقاد کی نکتہ چینی کو آپ سند ٹھہرا دیتے ہیں؟ مثلاً ایک نقاد کہتا ہے کہ افتخار جالب یا عادل منصوری مہمل گو ہیں۔ آپ بھی کہہ اٹھتے ہیں کہ ہاں صاحب بالکل مہمل گو ہیں، فلاں نقاد نے کہا ہے۔ لیکن وہی نقاد ایک اور جگہ کہتا ہے کہ (مثلاً) روش صدیقی (مثلاً) سردار جعفری سے بڑے شاعر ہیں تو آپ اس بات سے فوراً انکار کر دیتے ہیں۔ ایسا کیوں ہوتا ہے؟ تیسری بات یہ ہے کہ ہماری بحث نقادوں کی رایوں اور فیصلوں کے بارے میں نہیں ہے بلکہ اس پراسرار نقاب پوش شخصیت کے بارے میں ہے جسے آپ باذوق باصلاحیت قاری کہتے ہیں۔ وہ پراسرار نقاب پوش شخصیت آپ خود ہیں کیوں کہ اس شخصیت کے حوالے سے جو بھی باتیں آپ کہتے ہیں وہ ان لوگوں کو نظر انداز کر دیتی ہیں جو آپ سے کم تر یا بہتر شعر فہم یا زبان شناس ہیں۔ مثلاً یہ بات میں نے کہیں نہیں سنی یا پڑھی کہ گلزار نسیم ایک مہمل نظم ہے۔ حالاں کہ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ گلزار نسیم میں صدہا مصرعے ایسے ہیں جن کو سمجھنے کے لیے مخصوص قسم کا علم درکار ہے۔ لیکن چونکہ نکتہ چیں حضرات اپنے درسی مطالعے کی بدولت اس نظم سے کم و بیش واقف ہیں لہٰذا ان لوگوں کو پس پشت ڈالتے ہوئے، جو اس علم سے بے بہرہ ہیں، نظم کو قبول کر لیتے ہیں۔ ان نکتہ چیں حضرات کے ذہن میں صاحب ذوق و فہم قاری کا جو تصور ہے وہ ان لوگوں کے تصور سے یقیناً مختلف ہوگا جو گلزار نسیم کی لفظی پیچیدگیوں کے سامنے سپر ڈالنے پر مجبور ہیں۔ وہ لامحالہ یہ کہیں گے کہ صاحب ذوق قاری کی نظر میں گلزار نسیم مشکل اور شرح طلب ہیں۔

اس حقیقت کو ایک اور طرح سے دیکھیے۔ افتخار جالب کے بارے میں عام طور پر کہا جاتا ہے کہ باذوق لوگوں کی نظر میں ان کی بیشتر شاعری مہمل یا ناقابل قبول ہے۔ بیش تر میں نے اس لیے کہا کہ یہی باذوق حضرات ان کی نظم "دھند" کو قبول کر لیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ اردو کی اچھی نظموں میں سے ہے۔ یہ صحیح ہے کہ "دھند" کے اسلوب میں اتنی اجنبیت نہیں ہے جتنی (مثلاً) "قدیم بنجر" میں ہے لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ بہت سے لوگوں کی نظر میں (اور ان بہت سے

لوگوں میں نقاد بھی شامل ہیں، "دھند" بھی ایک ناقابل فہم نظم ہے۔ اب ہمارا فرضی "باذوق قاری" کیا کہہ سکتا ہے؟ کچھ "باذوق قاری" اپنی ہی شکل کی دوسری مورتی بنا لیتے ہیں جو "دھند" کو ناقابل فہم کہتی ہے۔ دوسرے باذوق قاری ان سب کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ "دھند" کی شرح نہیں طلب کرتے لیکن 'قدیم بحر' کو لعنت ملامت کرتے ہیں۔ بات بالکل صاف ہے۔ ہر "باذوق قاری" اپنی رسائی یا نارسائی کی روشنی میں ذوق و شعر فہمی کی حد بندی کرتا ہے۔ جب میں نے "نئے نام" کے لیے "ترسیل کی ناکامی کا المیہ" کے عنوان سے ایک مفصل دیباچہ لکھا جس میں جدید شعر کے اہم موضوعات کے سلسلے سے بحث کی گئی تھی تو ایک بہت پڑھے لکھے اور باذوق قاری نے جدید کی روشنی میں شعر کو پرکھنے والے نقاد نے لکھا کہ یہ سارا دیباچہ بے کار ہے کیونکہ اس انتخاب میں صرف دو شاعر، [illegible] غالب احمد، ہمیش اور [illegible] ایسے ہیں جن کے یہاں ترسیل کی ناکامی کا المیہ دکھائی دیتا ہے۔ اس کے برخلاف سیپ کراچی میں تبصرہ کرتے ہوئے ایک دوسرے "باذوق قاری" کے [illegible] پرست نقاد نے اس مجموعہ میں شامل درجنوں شعرا کے یہاں یہی المیہ دیکھا۔ تیسری طرف یونیورسٹیوں میں اردو پڑھانے والے کئی اساتذہ نے مجھ سے کہا اور لکھا بھی کہ "نئے نام" کی بیشتر نظمیں فہم و ادراک سے ماورا ہیں۔ یہ اساتذہ بھی "باذوق قاری" کے ڈنڈے سے سب کو ہانکتے رہتے ہیں۔ چوتھی طرف اور پروفیسر ہیں جو حسن شہیر کی نظموں کو سچی جدیدیت کی مثال سمجھتے ہیں اور "نئے نام" میں شامل بیشتر شاعروں سے گھبراتے ہیں۔

ان مسلسل مثالوں سے یہی ثابت ہوتا ہے باذوق اور شعر فہم قاری کا تصور ایک انفرادی تصور ہے اور اس کی اصل درحقیقت خود اس شخص کی ذات ہے جو اس تصور کے حوالے سے گفتگو کرتا ہے۔

اگر بفرض محال یہ تسلیم بھی کر لیا جائے کہ ایسا نہیں ہے، تو بھی باذوق قاری کا عینی تصور قائم کرنے میں ایک بڑی قباحت یہ ہے کہ اس کی وجہ سے خود شاعر کا تصور مشتبہ ہو جائے گا۔ مثلاً اگر باذوق قاری خیال کی روشنی میں کہا جائے کہ کوئی شاعر مہمل گو ہے یا بہت خراب ہے تو لامحالہ یہ سوال اٹھے گا کہ ایسا شاعر

باذوق ہے کہ نہیں۔ ظاہر ہے کہ جس شاعر کی شاعری باذوق قاری کے معیار سے فروتر ٹھہرتی ہے، وہ کلیتاً نہیں، تو یقیناً اس حد تک جس حد تک اس کا کلام ذوق کے معیار سے فروتر ہے، بے ذوق یا بدذوق ٹھہرے گا۔ اب فرض کیجیے وہی شاعر بعد زمانے کے باذوق قاری کی نظر میں اچھا شاعر ٹھہرتا ہے۔ سوال یہ اٹھتا ہے کہ جو شاعر پچھلے زمانے میں بدذوق یا بے ذوق ثابت ہو چکا ہے، اب اچھا شاعر کیونکر ہو سکتا ہے؟ لیکن اس سے زیادہ مشکل صورت حال یہ ہوگی کہ ممکن ہے کسی شاعر کو چار باذوق قاری خراب شاعر یعنی بدذوق یا بے ذوق مانتے ہیں۔ ایک باذوق قاری اسے اچھا شاعر یعنی باذوق و خوش ذوق بھی مانتا ہو، یہ بھی ممکن ہے کہ تنقیدی مقالے کے بعد تو پتہ لگے کہ وہ شاعر دراصل بہت اچھا تھا۔ اس صورت حال کا جواب تو مختلف خیال معلوم ہوتا ہے لیکن اس کی وضعیت اس وقت تک واضح نہیں ہوتی جب تک باذوق قاری کے تصور کو معین متصور مان لیتے ہیں۔ [illegible] وجود کسی ذہنی باذوق قاری کا فرضی وجود ہے اور یہ وجود کسی حد تک [illegible] صورت کے وجود کا کوئی معیار نہیں رہ جاتا۔ تنقیدی نظریہ تو یہ بتاتا ہے کہ ممکن ہے کسی شاعر کو سارے باذوق قاری خراب کہتے ہوں لیکن وہ اچھا ہو۔ یا کسی شعر کو سارے ہی باذوق قاری اچھا کہتے ہوں لیکن وہ خراب ہو۔ ایک ایسی انتہائی صورت حال بھی ممکن ہے کہ کسی شعر کا پڑھنے والا کوئی نہ ہو لیکن پھر بھی وہ اچھا شعر ہو اور اگر شعر کو ایک تصوراتی ہیئت کی شکل میں سمجھا جائے تو یہ بھی ممکن ہے بلکہ ضروری ہے کہ شعر اپنی خوبی کے لیے کسی قاری کا محتاج نہ ہو، بلکہ فی نفسہ خوب صورت ہو۔ شعر کی خوب صورتی کو پہچاننے، پرکھنے اور بیان کرنے کے لیے کچھ اصول تو ہو سکتے ہیں لیکن میں کسی ایسی صورت حال کا تصور نہیں کر سکتا جس میں شعر کا حسن اپنے وجود کے لیے باذوق قاری کا محتاج ہو۔

ذوق کی اعتباریت اس وقت اور بھی مشتبہ ہو جاتی ہے جب ہم کسی بھی شاعر کا کلام پڑھتے وقت اچھے برے اشعار کی ایک خودکار تفریق کرتے چلتے ہیں۔ اگر کوئی شاعر اچھا ہے تو باذوق قاری کے نظریے کی رو سے اس سے خراب شعر سرزد ہو ہی نہیں سکتا کیوں کہ اچھا شاعر باذوق بھی ہوگا اور جب وہ باذوق قرار پایا

تو خراب شعر سرزد ہونے کے معنی ہیں کہ وہ درجۂ ذوق سے گر گیا۔ درجۂ ذوق سے گر جانے کے معنی ہوئے کہ ذوق قائم و دائم شے نہیں ہے بلکہ کامیاب و ناکام ہوتی رہتی ہے اور اگر ذوق کامیاب و ناکام ہوتا رہتا ہے تو پھر اس کی اعتباریت کہاں رہی؟ باذوق قاری کا نظریہ قائم کرنے والے حضرات کے دلائل و خیالات تو یہ ظاہر کرتے ہیں کہ باذوق قاری کی قوت فیصلہ غلطی کر ہی نہیں سکتی۔ اگر ایسا ہے تو ان کے معیار سے اچھا شاعر (جو لامحالہ باذوق ٹھہرے گا) کبھی شعر نہیں کہہ سکتا۔ لیکن ظاہر ہے کہ اچھے سے اچھے شاعر نے لچر اور لغو شعر بھی کہے ہیں۔ تو پھر یہی کہنا پڑتا ہے کہ ایسے ذوق کا تصور محال ہے جو غلطی نہ کرے۔ لہذا یہ بھی کہنا پڑے گا کہ عینی حیثیت سے باذوق قاری کا بھی وجود ممکن نہیں ہے۔

باذوق قاری کی عینی حیثیت کے ساتھ ایک جھگڑا اور بھی ہے۔ زمانے کے ساتھ ذوق بدلتا رہتا ہے۔ یہ بات ہم سب جانتے ہیں۔ زمانے کے ساتھ بدلتے جانا یا اس کے حیطۂ اختیار میں کچھ کمی بیشی ہونا اگرچہ ذوق کی مستقل اعتباریت کے خلاف ایک مضبوط دلیل ہے لیکن یہ اتنی اہم نہیں ہے جتنی یہ دلیل کہ ذوق میں تبدیلیاں غیر شاعرانہ یا غیر تنقیدی تصورات کی مرہون منت ہوتی ہیں۔ بہت سے موضوعات یا جذباتی کیفیات جو آج بھونڈے یا بدمذاق سے معلوم ہوتے ہیں یا بہت سے اسالیب اظہار جو آج سنجیدہ شاعری میں متصور بھی نہیں ہو سکتے، ایک زمانہ ہوا بہت مقبول تھے۔ حالی بہت بڑے نقاد سہی لیکن انھوں نے بھی کنگھی چوٹی، فصد، بلبل، رشک، معشوق کی ظلم کوشی، عاشق کی ایذا پسندی وغیرہ کو شاعری سے باہر کرنے کے لیے کوئی ادبی یا شاعرانہ دلیل نہیں رکھی تھی، یعنی انھوں نے یہ نہیں کہا تھا کہ ان مضامین یا ان اسالیب میں شعری نقطۂ نظر سے فلاں فلاں برائیاں ہیں۔ اردو کے شاعروں نے کچھ تو حالی کے اثر سے، کچھ انگریزی تعلیم کی روشنی میں کچھ ترقی پسند نظریات کے زیر سایہ اور اس طرح کے بہت سے غیر محسوس اور محسوس دباؤں میں آ کر بعض مضامین کو بھونڈا اور بدمذاقی پر مبنی کہہ دیا اور بعض کو رہنے دیا۔ مثلاً آپ یہ غور کریں کہ مندرجہ ذیل مضامین میں کیا خرابی ہے: معشوق کی ظلم کوشی، عاشق کی ایذا پسندی، عاشق کا ضعف، معشوق بحیثیت قاتل؛

معشوق بحیثیت کم سن لونڈا (یا لونڈیا)، معشوق بحیثیت شاہد بازاری، دربان کی بے اعتنائی، رقیب کی چال بازی، اور عاشق دشمنی وغیرہ۔ ان مضامین میں بھی وہی فضا ہے جو مندرجہ ذیل مضامین میں ہے: کارواں، منزل، مسافر، عاشق بحیثیت بلبل، معشوق بحیثیت پھول، نامہ بر اور عاشق کے رشتے، معشوق بحیثیت رہزن، دنیاوی دوست بحیثیت رہزن، عاشق یا انسان بحیثیت طائر، نشیمن، طوفان، ساحل، بجلی، معشوق بحیثیت بہار، دنیا بحیثیت خزاں۔ دونوں طرح کے مضامین میں طرح طرح کی نازک خیالیاں ممکن ہیں۔ دونوں طرح کے مضامین سے نہ صرف اردو شاعری بھری ہوئی ہے بلکہ دونوں ہی طرح کے مضامین اردو شاعری کے بہترین سرمایے میں پروئے ہوئے ہیں۔ دونوں فہرستوں میں درج کردہ مضامین میں کوئی ایسا نہیں ہے جسے غالب یا درد یا سودا یا میر نے متعدد بار نہ باندھا ہو۔ لیکن اندھے ذوق کی جادوگری دیکھیے، پہلی صف کے مضامین تو آج بدمذاقی کا نمونہ ٹھہرتے ہیں اور دوسری صف کے مضامین کو زیادہ تر لوگ آج بھی اپنی شاعری میں آزادی سے استعمال کر لیتے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ غالب اور میر اور درد اور سودا تو کیا، پچھلے زمانے کے درجہ دوم و سوم کے بھی شعرا کے یہاں جب یہ مضامین نظر آتے ہیں تو ہم ناک بھوں نہیں چڑھاتے، لاحول نہیں پڑھتے، بلکہ جو شعر ہمیں اچھے معلوم ہوتے ہیں، ہم انھیں لطف لے کر پڑھتے، پڑھاتے اور دوسروں کو سناتے ہیں۔ اگر باذوق قاری یا باذوق شاعر اپنے معیار اور فیصلوں میں تنقیدی آگاہی سے کام لیتا ہوتا تو یہ بات ہرگز نہ ہوتی۔ اگر ہم ذوق کو معتبر سمجھتے ہیں تو پھر یہ ماننا پڑیگا کہ میر و غالب وغیرہ کے وہ اشعار جن میں رشک یا ضعف کے مضامین ہیں اور جو ہمیں اچھے بھی لگتے ہیں، کسی ایسے زمرے میں آتے ہیں جن پر ذوق کے فیصلوں کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ اول تو یہ نتیجہ ہی سرے سے مہمل ہے لیکن اگر اسے درست مان لیا جائے تو یا تو یہ کہنا پڑے گا کہ ایسا ذوق انتہائی نامعتبر ہے جو مختلف قسم کے اشعار کے ایک بڑے گروہ کو اپنی گرفت سے آزاد کر دیتا ہے یا پھر یہ کہ آج جس صاحب ذوق قاری کے حوالے سے آپ جدید شاعری کو سب و شتم کا نشانہ بنا رہے ہیں وہ چوں کہ پرانے اشعار کے ایک بڑے گروہ کے بارے میں

غلط ہے۔ لہٰذا یہ اشعار کے بھی ایک بڑے گروہ کے بارے میں غلط ہو سکتا ہے۔ دونوں میں بنیادی بات یہی رہتی ہے کہ صاحب ذوق قاری ایک فرضی یا غیر قطعی اور غیر تنقیدی تصور ہے۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ قدیم سرمائے کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جن میں [illegible] کے معنی میں استعمال ہوئے ہیں اور وہ اشعار بہت اچھے ہیں۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ [illegible] کو ناپسند یا مسترد کرنے کے ذوق نے غلطی کی ہے۔ جواب [illegible] یہ ہے کہ قدیم سرمائے میں بہت سے اشعار ایسے بھی ہیں جن میں [illegible] دوسرے معنی میں استعمال ہوئے ہیں اور وہ اشعار بھی نہایت برے ہیں۔ [illegible] ہوتا ہے کہ شعر کی خوبی یا خرابی کسی مضمون [illegible] پر منحصر ہوتی ہے۔ [illegible] ذوق سے [illegible] روشنی میں خراب نہیں ثابت کیا جا سکتا۔ مثلاً معشوق [illegible] بندوق، خنجر، دشنہ [illegible] [illegible] آپ [illegible] تعلق [illegible] معشوقوں کی [illegible] ہے۔ ان [illegible] سنجیدگی [illegible] اور [illegible] کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ سادگی، سنجیدگی، [illegible] وغیرہ [illegible] تنقیدی [illegible] نہیں ہیں۔ یہ ایسی اصطلاحیں نہیں ہیں جن کا [illegible] یا شعروں پر اطلاق ہو سکے۔ مثلاً غالب کا شعر ہے

بہار حیرت نظارہ سخت جانی ہے
حنائے پائے اجل خون کشتگاں تجھ سے

اگر معشوق کی خوں ریزی، عاشق کی سخت جانی وغیرہ کے بارے میں ہے لیکن یہ نہ غیر سنجیدہ ہے اور نہ سنجیدہ محض شعر ہے۔ اس کو پڑھ کر نہ ہنسی آتی ہے نہ رونا آتا ہے۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ جب عشق یا عاشق یا معشوق کی توہین کے مضامین پر مبنی سیکڑوں قدیم اشعار کو آپ قبول کر سکتے ہیں تو آج کیا خرابی پیدا ہو گئی ہے سوائے اس کے کہ آپ کے سماجی معیار بدل گئے ہیں اس لیے آپ نے ان مضامین کو مسترد کر دیا ہے۔ ورنہ ادبی معیار سے ان مضامین میں اب بھی وہی خرابیاں یا خوبیاں ہیں

جو پہلے تھیں۔ یہ درست ہے کہ قدیم صاحب ذوق لوگوں، مثلاً غالب یا میر، کو ہم جس قسم کے اشعار دیکھتے پسند کرتے ہیں ان میں سے اکثر کو ہم اچھی، اوسط، ناپسند یا ناپسندیدہ بھی کہہ سکتے ہیں لیکن اس کی وجہیں تنقیدی ہوں گی۔ نہ یہ کہ چوں کہ رشک کے مضامین کو اب صاحب ذوق لوگوں نے ترک کر دیا ہے لہٰذا ہم بھی ان اشعار کو ناپسندیدہ کہنے پر مجبور ہیں جن میں رشک کا مضمون برتا گیا ہے۔ صاحب ذوق قاری محض ایک افسانوی یا ذاتی حقیقت ہے۔ اس کی کوئی معروضی حیثیت نہیں۔ یہ ثابت کرنے کے لیے اب زیادہ بحث کی ضرورت تو نہیں، لیکن ایک آدھ باتیں اور بھی اس سلسلے میں غور طلب ہیں۔

375

میں یہ نہ کہوں گا کہ صاحب ذوق چاہے کتنا ہی سلیم کیوں نہ ہو وہ ایام کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ زمانے کا فیشن بدلے یا نہ بدلے لیکن کوئی بھی شخص کسی ایک جگہ نہیں ٹھہر سکتا جہاں وہ پہلے تھا۔ نوعمری میں اپنی پسند کچھ اور ہوتی ہے نوجوانی میں کچھ اور، اسی طرح روز بروز حاصل ہونے والے تجربے، علم اور فلسفیانہ صلاحیتوں کے ارتقا یا زوال کے ساتھ ساتھ ذوق بھی بدلتا رہتا ہے۔ ہم میں سے کتنے ایسے ہوں گے جنھوں نے اختر شیرانی یا مجاز کی نظموں پر اپنی نوعمری کے دنوں میں سر نہ دھنا ہو اور آج وہ ان نظموں کی تحسین کرتے شرماتے نہ ہوں۔ اگر وقت کے ساتھ ساتھ ذہنی رسپانس بدلتا رہتا ہے تو پھر ذوق سلیم کی وقعت کیا رہ جاتی ہے؟ کچھ بھی نہیں سوائے اس کے کہ کسی بھی مقررہ وقت یا زمانے میں جو ذوق اور پسند میری ہے میں اسی کو اپنے مفروضہ صاحب ذوق قاری کے سر تھوپ دیتا ہوں۔ لیکن جو دلیل میں پیش کرنا چاہتا ہوں وہ یہ نہیں ہے۔ ممکن ہے آپ کہہ دیں کہ اغلب نہ سہی ممکن تو ہے کہ صاحب ذوق قاری کا ذوق ایک غیر تغیر پذیر حقیقت ہو۔ ممکن ہے آپ کہہ دیں کہ اغلب نہ سہی ممکن تو ہے کہ یعنی ذوق سلیم کا مالک، زمانے کے تغیرات علم و مطالعہ و تجربہ میں اضافے اور عمر گزرنے کے باوجود نہ بدلے لہٰذا میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ذوق یا مذاق سلیم کو معیار بنا کر آپ اچھے برے کی تمیز کر ہی نہیں سکتے۔ یعنی نظری سطح پر یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ آپ کسی بھی شخص یا اشخاص کے کسی بھی گروہ کے مذاق سلیم کو اپنا حوالہ بنا کر

شعری حسن و قبح کے معیار مقرر کر سکیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ذوق یا مذاق عام یا فیشن یا رسم و رواج چاہے کتنے ہی بدل جائیں، یہاں تک کہ یہ بھی ممکن ہے کہ وقتی ضرورتوں کے پیش نظر کچھ لوگ، بہت سے لوگ یا سب لوگ شعری حسن کے معیاروں میں بھی کچھ رد و بدل کرنے کی سعی کر ڈالیں، لیکن تجریدی اور نظری سطح پر شعری حسن کے معیار اگر بالکل نہیں تو تقریباً غیر تغیر پذیر ہوتے ہیں۔ یعنی غیر تغیر پذیری کی جس قدر کا تاج آپ مذاق سلیم یا ذوق کے سر پر رکھ رہے تھے دراصل شعری حسن کے نظری معیاروں کے سر پہلے ہی رکھا ہوا ہے۔ مثلاً ان اشعار پر غور کیجیے:

اپنی شکارگاہ جہاں میں ہے آرزو
ہم سامنے ہوں اور تمھاری رفل چلے (آتش)

عاشق کو جب دکھائی فرنگی پسر نے توپ
پایا نہ کچھ وہ کہنے کہ بس فیر ہو گئی (بہادر شاہ ظفر)

ظاہر ہے کہ مشاعرے یا کسی بھی سنجیدہ محفل میں یہ اشعار سناتے وقت آتش یا ظفر کو شرم تو نہ آئی ہوگی۔ ممکن ہے لوگ خوش دلی سے ہنس پڑے ہوں لیکن تمسخر یا ٹھٹھے کا کوئی مقام نہیں تھا۔ یہ بھی درست ہے کہ آتش اور ظفر کے ہم عصر اگر ان دو صاحبان کو قابل ذکر شاعر سمجھتے ہوں گے تو ان یا ان جیسے دوسرے اشعار کے بل بوتے پر تو نہ سمجھتے ہوں گے۔ پھر بھی صاحب ذوق شاعروں اور سننے والوں نے ان اشعار کو قبول تو کیا ہی۔ ورنہ یہ ان کے دیوان میں کیوں ہوتے؟ لسانی اصول کا سہارا لیجیے تو آپ کہہ سکتے ہیں کہ صاحب یہ اشعار تو زبان کا انتہائی ترقی پسندانہ استعمال کر رہے ہیں، کیوں کہ انگریزی کے الفاظ اور کو جو کچھ ہی دن پہلے ان صاحبان کے ماحول میں داخل ہوئے ہوں گے، ان اشعار میں براجمان ہیں لیکن ان سب باتوں کے باوجود دونوں شعر انتہائی پست اور لچر ہیں۔ ان کی پستی کی وجہ جاننے کے لیے ہم عصر صاحبان ذوق کی دہائی دینا فضول ہوگا۔ وجہ ظاہر ہے۔ صاحب ذوق قاری (اگر ایسی کوئی چیز ہے) شعر

کی خوبی یا خرابی نہیں متعین کرتا۔

پچھلے کئی صفحوں کی بحث میں بافہم اور پڑھے لکھے قاری کا ذکر میں نے نہیں کیا ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ ذوق اور فہم کا جو فرق میں نے شروع میں بیان کیا تھا اب اسے نظر انداز کر گیا ہوں۔ میں نے مضمون کے شروع میں کہا تھا کہ کسی ایسے قاری کا وجود نہیں ہے جس کی شعر فہمی پر ہم سب کو ہمیشہ اعتماد ہو۔ بعد میں میں نے یہ بھی کہا تھا کہ جس طرح کسی فن پارے کا ہو بہو مماثل صرف وہی فن پارہ ہو سکتا ہے اسی طرح کسی فن پارے کا مثالی قاری صرف شاعر ہی ہو سکتا ہے۔ اس کی تھوڑی بہت تفصیل میں نے بیان کی تھی۔ اب کچھ باتیں اور کہوں گا۔ سب سے پہلے تو یہ سوچنا ہے کہ پڑھے لکھے قاری سے کیا مراد ہے؟ جیسا کہ میں نے باذوق اور صاحب فہم قاری کے خصائص بتاتے وقت کہا تھا، پڑھا لکھا ہونا باذوق اور صاحب فہم قاری کے درمیان قدر مشترک ہے۔ اس لیے یہ شرط دوسری شرطوں سے نسبتاً کہیں زیادہ اہم ہے۔

ظاہر ہے کہ ہم کالج یا یونیورسٹی کی ڈگری کو پڑھے لکھے ہونے کا معیار نہیں قرار دے سکتے۔ اس کی دو وجہیں ہیں۔ اول تو یہ کہ کالج یا یونیورسٹی کی ڈگری بہت لوگوں کے پاس ہے اور شعر پڑھنے والے بہت زیادہ ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ڈگری یافتہ شخص کو شعر کے مطالعے سے کوئی دلچسپی نہ ہو لیکن ڈگری یافتہ ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ڈگری یافتہ شخص ڈگری کے باوجود کورا ہو اور غیر ڈگری یافتہ شخص ادب کے بارے میں بہت جانتا ہو۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ اگر ڈگری کو پڑھے لکھے یا صاحب فہم ہونے کا معیار ٹھہرایا جائے گا تو یہ بھی سوال اٹھے گا کہ کون سی ڈگری؟ بی۔ اے، ایم۔ اے، پی۔ ایچ۔ ڈی، ڈی۔ لٹ، ڈبل ایم۔ اے، ڈبل پی۔ ایچ۔ ڈی وغیرہ سینکڑوں ڈگریاں ہیں۔ ممکن ہے کوئی شخص ڈگری کو کم سمجھے، کسی کو زیادہ اہم سمجھے۔ پھر یہ بھی سوال اٹھ سکتا ہے کہ ڈویژن کون سا ہو۔ فرسٹ، سیکنڈ، تھرڈ۔ اگر ڈویژن طے بھی کر لیا تو لامحالہ زیادہ نمبر والا زیادہ پڑھا لکھا شخص ٹھہرے گا۔ تب دوسرا شخص کہہ سکتا ہے کہ صاحب فلاں کی ڈگری تو فلاں یونیورسٹی کی عطا کردہ ہے۔ وہ یونیورسٹی نہایت معمولی ہے وغیرہ۔ اس طرح ڈگری کے معیار پر پڑھا لکھا ہونے کا

قضیہ نہیں طے ہو سکتا۔

اچھا اگر ڈگری کی بنیاد پر پڑھے لکھے شخص کی حد بندی نہیں ہو سکتی تو مطالعہ کی بنیاد پر تو ہو سکتی ہوگی؟ پرانے عرب معلموں کا خیال تھا کہ جس شخص کو اساتذہ کے دس ہزار شعر یاد نہ ہوں وہ خود شاعر ہونے کا اہل نہیں ہے تو کیا حافظے کی قوت کو فہم کا معیار ٹھہرایا جا سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں اور اگر ٹھہرا بھی دیں تو کس ادارے کا فیصلہ اس سلسلے میں قابل قبول ہوگا؟ وہ لوگ جو پڑھے لکھے لوگوں کے حوالے سے کسی شاعر کو طعن کرتے ہیں کیا کسی ایسے بورڈ کے ممبر ہیں جس نے دس دس ہزار شعر زبانی سن کر چند لوگوں کو پڑھا لکھا ہونے کا خطاب عطا کیا ہے؟ کیا یہ ضروری ہے کہ جس شخص کو دس یا پانچ ہزار شعر یاد ہوں اس کا مطالعہ بھی مناسب صحیح اور معتبر ہو؟ ممکن ہے کسی نے دیوان غالب سے دس شعر یاد کیے ہوں جو سب سے خوب ہیں۔ آپ کہیں گے کہ حافظہ اور مطالعہ ہم معنی نہیں سمجھے جا سکتے۔ اس لیے آئیے مطالعہ کی تعریف دوبارہ متعین کریں۔

فرض کیجیے ہم قاریوں کو تین گروہوں میں بانٹ دیں:

(۱) واجبی پڑھے لکھے (۲) اوسط پڑھے لکھے (۳) پڑھے لکھے۔ سب کہیں گے، ظاہر ہے کہ ایسے لوگ تو ہوتے ہی ہوں گے جو ان میں سے کسی گروہ میں فٹ ہو سکیں۔ لیکن وہ کس طرح کے لوگ ہوتے ہوں گے؟ فرض کیجیے ہم نے کہا وہ شخص واجبی پڑھا لکھا ہے جس نے اسماعیل میرٹھی، حامد اللہ افسر، درگا سہائے سرور اور شاکر میرٹھی سے زیادہ کچھ نہیں پڑھا تو کیا واقعی ایسے شخص کا وجود عملاً ممکن ہے جس نے داغ، امیر مینائی، نظیر، مصحفی، انشا وغیرہ کا کوئی شعر نہ پڑھا ہو؟ اور کیا وہ شخص بھی واجبی پڑھا لکھا کہلائے گا جس نے اسماعیل میرٹھی اور درگا سہائے سرور کا سارا کلام بغور پڑھا ہو؟ اسی طرح اوسط پڑھے لکھے سے ہم کیا مراد لیں گے؟ شاید یہ کہ وہ غالب اور مومن کے پیچیدہ اشعار، ذوق اور سودا کے قصائد نہ سمجھ سکتا ہوگا، لیکن ان کے بقیہ اشعار اس نے پڑھے ہوں گے اور سمجھے بھی ہوں گے؟ پھر اس شخص کو کیا کہیں گے جس نے منیر شکوہ آبادی، ضامن علی جلال، مظفر علی اسیر، راسخ عظیم آبادی، قائم چاندپوری وغیرہ کو خوب پڑھا ہو لیکن اقبال، جوش، فیض وغیرہ

کون پڑھا ہو؟ کیا وہ شخص جس نے مسدس حالی تو نہیں پڑھی ہے لیکن میر انیس کے مرثیے پڑھے ہیں، جس نے نظیر اکبر آبادی کو پڑھ لیا ہے لیکن مومن کو نہیں پڑھا ہے، جگر سے واقف ہے لیکن فانی کو نہیں جانتا، اوسط پڑھا لکھا ہو سکتا ہے، یا مرتبہ کہ نہیں؟ اسی طرح پڑھا لکھا شخص کون ہوگا؟ جس نے اقبال، غالب، مومن، میر، انیس، فیض، درد وغیرہ سب کو خوب پڑھا ہو؟ لیکن عرفی سے بیگانہ ہو، نہ پڑھی ہو؟ فراق کو نہ پڑھا ہو؟ یا سکندرنامہ کو نہ پڑھا ہو؟ آپ انھیں سے پیمان ہی نہیں ہے کہ کسی شخص نے اقبال، غالب، درد، سودا، میر انیس کو پڑھا ہو لیکن آتش، میر، شعر کو نہ پڑھا ہو تو بات پھر مشکل ہو گئی۔ اگر آپ نے مختلف چیزوں کو ملا کر یقین کر لیا اور جس کو ممکن کر دیا، تین منصف ہی ہوا؟ 383

پڑھے لکھے آدمی کا جو معیار آپ مقرر کر رہے ہیں یا تو وہ اتنا بلند ور دقیق ہے کہ اس پر کوئی پورا نہیں اتر سکتا۔ شاید ایک دو پروفیسر صاحبان اتریں تو اتریں، یا پھر اتنا غیر قطعی کہ اس کی حد بندی ہی نہیں ہو سکتی۔ کیا آپ کسی ایسے شخص کا تصور کر سکتے ہیں جو جگر پر ناک بھوں چڑھاتا ہو، یگانہ سے واقف نہ ہو، غالب کے صرف ایک ہی دو شعر اسے یاد ہوں، اسمٰعیل میرٹھی اور شاکر میرٹھی کا ماہر ہو، مشاعرے کے شاعروں کو جانتا ہو لیکن سب کو پسند نہ کرتا ہو۔ ایسا شخص یقیناً ایک طرح کا واجبی پڑھا لکھا شخص ہوگا لیکن اس کا وجود تو ہمیں ہو تو ہو ذہن پر نہیں رہ سکتا۔

میرا مطلب یہ ہے کہ پڑھا لکھا ہونے کا معیار مقرر کرنے میں دو قباحتیں ہیں۔ اوّل تو یہ کہ اس معیار پر لوگوں کو کسنے اور پرکھنے کے وسائل ہمارے پاس نہیں ہیں۔ اگر ہم مطالعہ کی مفصل ترین فہرست بنا بھی دیں تو اس فہرست کی روشنی میں لوگوں کو جانچ نہیں سکتے۔ لہٰذا ہمارا معیار فرضی اور تصوراتی ہی رہے گا۔ دوسری اور اتنی ہی بڑی قباحت یہ ہے کہ ایسا معیار وضع کرنا ممکن ہی نہیں ہے جس کی رو سے ہم کسی شخص کو پڑھا لکھا یا جاہل کہہ سکیں تو جب پڑھا لکھا ہونے کا معیار وضع ہی نہیں ہو سکتا یا اگر وضع بھی ہو سکتا ہے تو اس کا اطلاق اور اس کی روشنی میں لوگوں کا امتحان نہیں ہو سکتا تو پھر اس دعویٰ کا کیا مطلب ہے کہ پڑھے لکھے لوگوں کی نظر میں

فلاں قسم کی شاعری نا قابلِ قبول، نا قابلِ فہم یا غیر مستحسن ہے؟ لوگوں کو اکثر یہ کہتے ہوئے سنا گیا ہے کہ صاحب! شاعری کم سے کم ایسی ہو کہ پڑھے لکھے لوگ تو سمجھ سکیں۔ کیا مصیبت ہے کہ پڑھے لکھے لوگ، صاحبِ فہم لوگ بھی ایسی شاعری کے سامنے سپر ڈال دیتے ہیں؟ اگر پڑھا لکھا قاری بھی اتنا ہی بڑا افسانہ ہے جتنا صاحبِ ذوق قاری، تو پھر ان باتوں کی اصل کیا ہے؟

ظاہر ہے کہ ان کی بھی اصل وہی ہے جو صاحبِ ذوق قاری کی ہے یعنی جس طرح ہم لوگ اپنے ذوق کی روشنی میں صاحبِ ذوق قاری کا افسانہ گھڑتے ہیں، اسی طرح اپنے مطالعے اور فہم کی روشنی میں پڑھے لکھے اور صاحبِ فہم قاری کا مفروضہ دریافت کرتے ہیں۔ جو نظمیں ہماری سمجھ میں نہیں آتیں، ہم ان کے بارے میں کہہ دیتے ہیں کہ پڑھے لکھے اور صاحبِ فہم لوگ بھی انھیں سمجھ نہیں پاتے۔ اسی وجہ سے ہمارے [illegible]، افتخار جالب اور احمد ہمیش کے بارے میں صاحبِ فہم اور پڑھے لکھے قاری کے حوالے سے کہنا پڑا کہ یہ نظمیں صاحبِ فہم قاری کی دسترس سے باہر ہیں۔ اسی مفروضے کو دوسری طرح یوں بیان کیا جاتا ہے کہ صاحب جب ہم میر و غالب، انیس و اقبال کو سمجھ لیتے ہیں تو کیا وجہ ہے کہ فلاں صاحب کی نظمیں نہیں سمجھ سکتے؟ اس استفہام کی ایک شکل یہ بھی ہو سکتی ہے کہ وہ کوئی پڑھا لکھا شخص جس نے صرف حامد اللہ افسر کا کلام پڑھا ہو، یہ پوچھے کہ صاحب جب میں حامد اللہ افسر کو پوری طرح سمجھ لیتا ہوں تو فلاں مثلاً داغ کا کلام میری سمجھ میں کیوں نہیں آتا؟ دونوں صورتوں میں غلط فہمی ایک ہی طرح کی ہے۔ جس چیز یعنی فہم، کو ہم نے ایک شاعر کے تعلق سے مشق و مزاولت کے ذریعہ حاصل کیا ہے ہم دوسرے شاعر کے تعلق سے خود بخود حاصل نہیں کر سکتے۔ افسر میرٹھی کے کلام پر ہم نے تھوڑی بہت مشق کی تو ہمیں اس کی فہم حاصل ہوئی۔ داغ ہوں یا عادل منصوری، ان کے کلام کے ساتھ بھی اسی طرح مشق کرنی پڑے گی تو ان کی فہم بھی حاصل ہوگی۔ دوسری صورت میں ہم ہمیشہ اپنے معیار کو غیر شعوری طور پر سامنے رکھ کر ایک فرضی تصور کے حوالے سے کسی مخصوص شاعر یا مخصوص طرح کی شاعری کو مطعون کرتے رہیں گے۔

شعر کی سمجھ کا معاملہ دراصل اتنا سادہ نہیں جتنا بہ ظاہر دکھائی دیتا ہے۔ سب سے پہلا مرحلہ تو وہی ہے جس کی طرف میں شروع میں اشارہ کر چکا ہوں۔ یعنی یہ کہ ہم اکثر اپنے ذوق یا پسند کی بنا پر کسی نظم یا شعر سے لطف اندوز ہوتے ہیں، لیکن اس کے مطالب ہم پر پوری طرح واضح نہیں ہوئے ہوتے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مطالب پوری طرح کبھی واضح نہ ہوں۔ پوری طرح تو بڑی بات ہے، یہ بھی ممکن ہے کہ کسی نظم یا شعر کے مطالب اطمینان بخش طریقے سے بھی ہم پر واضح نہ ہوں لیکن پھر بھی نظم یا شعر کی مجموعی کیفیت ہمارے لیے معنی خیز ہو۔ میں ان بحثوں میں اس وقت نہ جاؤں گا بلکہ سادہ سی بات کہوں گا کہ شعر فہمی کے دو پہلو ممکن ہیں:

(۱) اولاً یہ کہ ہم نظم یا شعر کے اندر پنہاں و پیدا تمام مطالب سمجھ لیں۔

(۲) ثانیاً یہ کہ ہم نظم یا شعر کے ذریعہ ان تمام کیفیات اور معانی اور تجربات سے آگاہ ہو جائیں جو اس کی تخلیق کے وقت شاعر کے ذہن میں تھے یا جن کو شاعر نے بہ خیال خود نظم یا شعر میں رکھا ہے۔

پہلی شکل تو بالکل ظاہر ہے کہ ناممکن ہے۔ اس کی کئی وجہیں ہیں۔ سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ کسی بھی شخص کا ذہن ان ممکنہ مطالب کا احاطہ نہیں کر سکتا جو کسی شعر یا نظم میں بند ہیں۔ ہم سب جانتے ہیں کہ مختلف اشعار کی مختلف شرحیں وقتاً فوقتاً ہوتی رہی ہیں اور آئندہ ہوتی رہیں گی۔ بعد میں آنے والے شارح کا مطالعہ اور ذہنی رجحان، پچھلے ادوار کا مجموعہ، تجربہ اور علم، خود اس شاعر کے کلام پر مختلف تنقیدیں، یہ سب مل کر اس شاعر کے کلام پر نئی روشنی ڈالتے رہتے ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ہر شخص ہر شعر کو مختلف زمانوں اور صورت حال میں مختلف طرح دیکھتا ہے۔ شعر کے لفظی معنی نہ بدلیں لیکن پڑھنے والے کی صورت حال کے اعتبار سے اس کی معنویت یعنی [illegible] بدلتی جاتی ہے۔ یہ صورت اس وقت بھی موجود رہتی ہے جب شعر کے الفاظ خاصی حد تک واضح ہوں (خاصی حد تک میں نے اس لیے کہا کہ شعر کے الفاظ مکمل طور پر واضح ہو ہی نہیں سکتے۔) مثلاً یہ نہایت سادہ شعر دیکھیے ؎

آج میں نے ان کے گھر بھیجی کئی بار آدمی
جب سنا تو یہ سنا بیٹھے ہیں دو چار آدمی

(اکبر الہ آبادی)

لفظی معنی کے بارے میں کسی قسم کا شبہ شاید کبھی نہیں ہو سکتا لیکن اس کی معنویت کے چند پہلو حسبِ ذیل ہیں:

(۱) یہ شعر اردو شاعری کے روایتی معشوق کے بارے میں ہے جس کے سیکڑوں چاہنے والے ہیں۔ شاعر بھی ان میں سے ایک ہے لیکن اس کو باریابی حاصل نہیں ہے۔

(۲) یہ شعر ہمارے آپ کے زمانے کے افسر کے بارے میں ہے جس کو صاحب غرض ہر وقت گھیرے رہتے ہیں۔

(۳) یہ شعر کسی بھی صاحبِ ثروت آدمی کے بارے میں ہے۔

(۴) یہ شعر ایڈمنسٹر قسم کے کسی شخص کے بارے میں ہے۔

(۵) یہ شعر کسی دوست کے بارے میں طنزیہ کہا گیا ہے۔

(۶) یہ شعر کسی ہم پیشہ کے جذبۂ رقابت کا اظہار ہے۔ متکلم (مثلاً) ڈاکٹر ہے لیکن اس کی پریکٹس نہیں چلتی۔ "ان" سے مراد کوئی بزنس ہے۔

(۷) لفظ "آن" پر زور دیجیے تو یہ شعر صرف ایک مخصوص دن کی صورتِ حال کا نقشہ پیش کرتا ہے۔

مندرجہ بالا معنویتوں میں سے کوئی ایک یا ایک سے زیادہ مختلف لوگوں کے لیے مختلف صورتِ حال میں درست ثابت ہو سکتی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ اور بھی معنویتیں ہوں جن پر میری نظر نہ گئی ہو۔ یہ حال تو اس شعر کا ہے جس کے لفظی معنی میں کسی قسم کے اختلاف یا تغیر کا امکان بہت ہی کم ہے اور جس میں شعر پن بہت کم درجے میں ہے لیکن ممکن ہے کہ آپ کہیں کہ فاروقی صاحب نے جان بوجھ کر ایسا شعر چھانٹا ہے جس میں ظاہری غیر پیچیدگی کے باوجود اتنے طرح کے مطالب نکل سکیں۔ لہٰذا ایک اور شعر لیجیے۔ اس کے بھی معنی میں اختلافِ رائے کی گنجائش بہت کم ہے ؎

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے
ہزارہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہے
(آتش)

ٹھیک ہے، استعاروں کے بارے میں کوئی بحث نہ ہوگی۔ اگر وہ بھی ہو تو کئی معنی نکل سکتے ہیں، لیکن میں صرف [illegible] سے بحث کروں گا جو

جو حال معنی سے کم تر درجے کی چیز ہے۔

(۱) یہ شعر ایسے لوگوں یا ان لوگوں کے بارے میں کہا گیا ہے یا ان کے رویے کی ترجمانی کرتا ہے جو جیب میں چند روپے ڈال کر دنیا کی سیر کو نکل کھڑے ہوتے ہیں۔

(۲) یہ شعر کی ترغیب دیتا ہے

(۳) یہ شعر انسان کی بنیادی جبلی مناسبت اور بدن کی موزونی کی تعریف کرتا ہے۔

(۴) یہ شعر انسانوں کے حالات پر غور کرنے کی تلقین کرتا ہے یعنی یہ بات کہ تجربوں سے مت گھبراؤ۔ لوگوں پر اعتماد کرو۔

(۵) یہ شعر ایک ایسے ملک کے بارے میں ہے جہاں کے بادشاہ (مثلاً شیر شاہ) نے لمبی لمبی سڑکوں پر دو رویہ درخت لگوا رکھے تھے۔

(۶) یہ شعر پیغام عمل دیتا ہے وغیرہ۔ ان مثالوں کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کوئی ایسی صورت ممکن نہیں ہے کہ ایک شخص ایک وقت میں کسی شعر کے سارے مطالب (یعنی معنی اور معنویت) کو سمجھ سکے۔ لیکن معاملہ یہیں تک نہیں رہتا۔ حقیقت تو یہ ہے کہ کسی چیز کے بارے میں ہمارا علم مکمل نہیں ہو سکتا۔ اس مسئلہ کو رسل نے بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔ اس نے تو یہاں تک کہا ہے کہ (مثلاً) غالب کے بارے میں پورا علم صرف غالب ہی کے لیے ممکن تھا۔ اس کو دو طرح سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اول تو یہ کہ کسی شے کا یعنی علم دراصل وہ علم ہے جو اس شے کے بارے میں تمام لوگوں کے علم کا مجموعہ ہے۔ مثلاً میں اور آپ ایک سرخ گیند دیکھتے ہیں۔ اب اس کی دو شکلیں ہیں۔ یا تو ہم کو ایک سرخ احساس ہوتا ہے یا ہم سرخی کا احساس کرتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں ہمارا علم ہمارے ہی حواس کی فراہم کردہ اطلاع پر منحصر ہے۔ ظاہر ہے کہ آپ کے کا علم مجھ کو نہیں ہے اور میرے حواسی اطلاعات کا علم آپ کو نہیں ہے۔ اس طرح سرخ گیند کی سرخی یا میرے سرخ احساس کے بارے میں میرا علم صرف میرے ہی تک محدود ہے۔ اگر اس گیند کو لاکھوں آدمیوں نے دیکھا تو ان کے لاکھوں

ہوں گے۔ یہ اطلاعات ایک دوسرے سے مشابہ تو ہو سکتے ہیں لیکن بالکل ہو بہو ایک نہیں ہو سکتے کیوں کہ سب لوگ الگ الگ شخصیتوں، صلاحیتوں اور قوتوں کے مالک ہیں۔ اس طرح کسی شے یا کسی مقدمے کو پوری طرح جاننے کا مفہوم صرف یہ ہے کہ میں اس شے کو اپنے علم کی روشنی میں جانتا ہوں اور ظاہر ہے کہ یہ علم چوں کہ صرف میرا ہے اس لیے محدود ہے "شجر سایہ دار" ایک شے ہے اور "ہزارہا شجر سایہ دار راہ میں ہے" ایک مقدمہ ان کا عمومی مفہوم ہم سب کے پاس ہے، لیکن ان کا مکمل مفہوم کسی کے پاس نہیں ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ "شجر سایہ دار" مفہوم رکھتا ہو لیکن کسی کے لیے حقیقی نہ ہو اور کسی کے لیے بالکل حقیقی ہو یا جزوی طور پر حقیقی ہو۔ دوسری طرف یہ مسئلہ ہے کہ مثلاً میں نے کہا: "غالب ایک اچھا شاعر ہے" اس مقدمے میں اچھے اور شاعر کا تجزیہ فی الحال ملتوی کر کے لفظ غالب پر توجہ صرف کیجیے۔ سب سے پہلے تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ کوئی شخص غالب نام کا ہے جس پر "اچھا شاعر" کی تعریف منطبق ہو سکتی ہے۔ ہم یہ بھی فرض کر لیتے ہیں کہ یہ تعریف صرف و صرف اس غالب پر منطبق ہو رہی ہے جس کا پورا نام اسد اللہ خاں تھا، جو بلی ماروں میں رہتا تھا اور جو ۱۸۶۹ء میں فوت ہوا۔ لیکن اس کے بعد معاملہ مشکل ہو جاتا ہے جب میں نے کہا "غالب ایک اچھا شاعر ہے" تو ممکن ہے میرے ذہن میں غالب کی وہ غزل رہی ہو جس کا مطلع ہے:

ظلمت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے

اور آپ نے جب میرے بیان کی تصدیق کی تو آپ کے خیال میں غالب کا وہ قصیدہ آیا ہو جس کا مطلع ہے:

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں

دونوں غالب ایک ہی ہیں لیکن آپ کے ذہن میں غالب کی جو تعریف ہے وہ میری تعریف سے مختلف ہے۔ یہ اختلاف اگر سیکڑوں آدمیوں پر پھیلایا جائے تو مسئلے کی وسعت صاف نظر آنے لگتی ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ جب میں نے کہا کہ غالب ایک اچھا شاعر ہے، میرے ذہن میں غالب کا ہر قصیدہ، ہر غزل، ہر رباعی

رہی ہو اور آپ نے جب تصدیق کی ہو تو آپ کا بھی یہی حال ہو۔ ہم لوگ ایک دوسرے کی بات اس لیے سمجھ لیتے ہیں کہ ہم لوگوں کو [illegible] ایک دوسرے کے مشابہ ہو سکتے ہیں، یا ہمیں علم رہتا ہے کہ ہر شے کے بارے میں ایک بالکل صحیح مقدمہ بھی موجود ہے جو پوری حقیقت کو محیط ہے اور ہمارے مقدمات اس صحیح مقدمہ کا ایک حصہ ہیں۔ رسل کہتا ہے "مختلف قسم کے [illegible] بیان، روداد [illegible] کے باوجود جو ایک دوسرے کی بات سمجھنا ہمارے لیے ممکن بناتی ہے وہ یہ ہے کہ ہم جانتے ہیں کہ فلاں شے کے بارے میں ایک سچا مقدمہ ہے اور ہم اپنے بیان، روداد کو کتنا ہی مختلف کیوں نہ کر دیں، بشرطیکہ وہ بیان، روداد درست ہو، جس مقدمے کا ہم ذکر کر رہے ہیں وہ ایک ہی ہے۔"

اس موشگافی کا نتیجہ یہ نکلا کہ عینی حیثیت سے کسی چیز کا مکمل [illegible] نہیں ہو سکتا۔ ہاں اگر آپ خود کسی اطلاعات [illegible] کے بجائے وجدانی علم پر بھروسا کریں تو اور بات ہے۔ لیکن شعر فہمی کی دنیا میں وجدانی علم نہیں [illegible] یہاں تو شرط یہ ہے کہ [illegible] قرینوں اور [illegible] کی تفسیر اس طرح ممکن ہو کہ شعر درست طریقے پر معلوم ہو سکے۔ وٹگنسٹائن نے اس سلسلے میں ایک اچھا نکتہ نکالا تھا کہ اگرچہ زیادہ تر الفاظ کی قطعی تعریف یعنی کسی تعریف تو ممکن نہیں ہوتی، ممکن نہیں ہے لیکن دوسرے الفاظ کے ذریعہ ان کی وضاحت کی جا سکتی ہے۔ تفہیم شعر بھی یہی [illegible] رکھتی ہے۔ انہی حدوں کے باوجود ہم سب اپنی اپنی توفیق بھر اس کو سمجھتے اور سمجھاتے ہیں۔ رسل کا سچا مقدمہ [illegible] ہمارے [illegible] سے ممکن نہیں [illegible] جب تک [illegible] شعر کی مکمل ترین تفہیم نہیں ہو سکتی۔

شعر فہمی کی دوسری صورت یہ تھی کہ ہم نظم یا شعر کے ذریعہ ان تمام کیفیات و معنی اور تجربات سے آگاہ ہو جائیں، جو اس کی تخلیق کے وقت شاعر کے ذہن میں تھے یا جن کو شاعر نے بہ خیال خود نظم یا شعر میں رکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب ہم ان تمام موجود اور غیر موجود لوگوں کے نکالے ہوئے مطالب سے آگاہ نہیں ہو سکتے جو شعر کو پڑھ چکے ہیں، پڑھ رہے ہیں یا پڑھیں گے، تو پھر مکمل شعر فہمی اس کو کہیں گے کہ جب کلام شاعر کے عندیہ سے تو ہم آگاہ ہو جائیں۔ ظاہر

ہے کہ یہ بھی ناممکن ہے کیوں کہ آپس میں گفتگو کرتے وقت ہم ایک دوسرے کے مقدمات کے تمام معانی کو نہیں سمجھ پاتے یا ان سے آگاہ ہی نہیں ہوتے تو شاعر کے تمام مقدمات کو کیا سمجھیں گے جو ہمارے سامنے ہے ہی نہیں۔ شاعر تو اپنی کہہ چکا۔ اب ہم اسے کہاں ڈھونڈتے پھریں کہ تو نے جب "شجر سایہ دار" کہا تھا تو تیرے ذہن میں کسی قسم کا Sense Data تھا یا کیوں کہ شجر سایہ دار کا مفہوم صرف یہی نہیں ہے کہ چھاؤں والا پیڑ، بلکہ اصل مفہوم (یعنی شاعر کے ذہن کا مفہوم) اس درخت یا ان درختوں کی تفصیل میں ہے جو یہ فقرہ بنانے یا نظم کرتے وقت شاعر کے ذہن میں تھی۔ سایہ دار درخت نیم بھی ہو سکتا ہے اور دیودار بھی۔ مختلف درختوں کے ساتھ مختلف انسلاکات ہوں گے۔ اگر شاعر کا عندیہ واقعی سمجھنا ہے تو ان کو سمجھئے۔

ممکن ہے اس بحث کو آپ بال کی کھال نکالنے کی مشق کہیں۔ "شجر سایہ دار" ایک پیکر ہے اس لیے اس کی تفہیم میں اس قسم کے مباحث اٹھ سکتے ہیں۔ ایک ایسا شعر لیجیے جس میں کوئی پیکر نہیں ہے۔ اقبال کی نظم "حقیقت حسن" کا پہلا شعر ہے ؎

خدا سے حسن نے ایک روز یوں سوال کیا
جہاں میں کیوں نہ مجھے تو نے لازوال کیا

شعر کا ظاہری مفہوم سمجھنے میں کسی کو کوئی مشکل نہیں ہو سکتی لیکن جب آپ شاعر کے عندیہ کی بات کریں گے تو ان سوالوں کا جواب ضروری ہو جائے گا۔

(۱) "ایک روز" کیوں ہے، "ایک رات" کیوں نہیں ہے؟

(۲) "یوں" کی جگہ "یہ" کیوں نہیں کہا؟

(۳) "جہاں" میں لازوال ہونے کی تمنا سے کیا مراد ہے۔ کیا جہاں یعنی دنیائے فانی کے علاوہ دوسری دنیا میں حسن پہلے ہی سے لازوال ہے، اگر ہاں تو دنیائے باقی میں ہر چیز لازوال ہے اور دنیائے فانی میں ہر چیز زوال پذیر ہے، حسن ہی کی تخصیص کیوں؟

(۴) یہ مصرع اس طرح کیوں نہ لکھا گیا ع جہاں میں تو نے مجھے کیوں نہ لازوال کیا؟

یعنی "تاکید بجائے "تو" کے "کیوں" پر کیوں نہیں ہے؟

بعض سوالات بہ ظاہر مضحکہ خیز ہیں۔ بعض کے جواب کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔ شعر کا مطلب صاف ہے لیکن جب تک ان سوالوں کے جواب نہ ملیں گے شاعر کے عندیہ (یعنی وہ کیفیات جو شعر کہتے وقت شاعر کے ذہن میں تھیں) کی وضاحت نہیں ہو سکتی۔ اگر اس شعر کو واقعی کوئی سمجھ سکتا ہے تو اقبال ہی سمجھ سکتے ہیں۔ لہٰذا یہ تصور کہ ہم شعر پڑھ کر ان تمام تجربات و کیفیات کی مکمل تخلیق کر سکتے ہیں جن سے شاعر شعر کہتے وقت دوچار تھا، محض فرضی اور مہمل ہے۔ ہم زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتے ہیں کہ ان کیفیات سے ملتی جلتی کیفیات حاصل کر لیں اور ان سے کما حقہٗ لطف اندوز ہو لیں۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ ان شعروں کا کیا بنے گا جن کی شرح شاعر نے خود کی ہے۔ اس کا جواب بالکل صاف ہے۔ اوّل تو شاعر کی شرح کوئی سند نہیں ہے۔ اس معنی میں کہ اگر اس شعر میں اور بھی معنی نکل سکتے ہیں تو ضرور نکالے جائیں گے۔ شاعر نے ان کا تذکرہ کیا ہو یا نہ کیا ہو لیکن زیادہ اہم بات یہ ہے کہ شاعر نے اپنی شرح میں محض اپنا مدعا بیان کر دیا ہے۔ یہ تو بتایا نہیں ہے کہ وہ تمام کیفیات کیا تھیں جس کے نتیجے میں یہ شعر ہوا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ شاعر یا کسی اور شارح کی بیان کردہ شرح پڑھ کر ممکنہ حد تک ہم پر بھی وہ محسوسات اور کیفیات طاری ہو جائیں ورنہ شارح محض شارح ہے چاہے وہ خود شاعر کیوں نہ ہو۔ اگر شعر فہمی کا معیار یہ ہے کہ ہم خود کو شاعر سے اتم و اکمل درجے پر Identify کر لیں تو یہ معیار یا تو ناممکن ہے یا فرضی ہے۔

مضمون ختم کرنے کے پہلے چند باتوں کا اعادہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔

(۱) میرا مدعا یہ ہرگز نہیں ہے کہ لوگ صاحبِ ذوق نہیں ہوتے۔ میرا مدعا صرف یہ ہے کہ ذوق کا ایک انفرادی اور ذاتی معیار ہے اس کی کوئی معروضی حیثیت نہیں۔ جو لوگ صاحبِ ذوق قاری کے حوالے سے کسی شاعر کو مطعون کرتے ہیں وہ دراصل صرف اپنا حوالہ دیتے ہیں۔

(۲) میرا مدعا یہ بھی نہیں ہے کہ شعر کو سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ میرا مدعا صرف یہ ہے

کہ شعر میں ان معانی کے علاوہ جو زیادہ لوگوں میں مشترک ہوتے ہیں، بہت سے معنی اور بھی ہوتے ہیں اور کسی بھی شعر کو تمام وکمال سمجھنا (یعنی اس شعر کے تمام ممکنہ مطالب پر حاوی ہو جانا) کسی ایک شخص کے لیے ایک وقت میں ممکن نہیں ہے۔

(۳) میرا مدعا یہ بھی نہیں ہے کہ ہر وہ شعر جو سمجھ میں نہیں آتا اچھا ہی ہوتا ہے۔ میرا مدعا صرف یہ ہے کہ یہ کہنا کہ فلاں شعر یا نظم صاحب فہم قاری کی سمجھ میں نہیں آتی لہٰذا ایسی شاعری بے کار ہے۔ غلط ہے کیوں کہ صاحب فہم قاری محض ایک فرضی تصور ہے۔ یہ ایک انفرادی معیار ہے اس کی کوئی معروضی حیثیت نہیں۔ جو لوگ صاحب فہم قاری کا حوالہ دیتے ہیں وہ دراصل صرف اپنا حوالہ دیتے ہیں۔